COORDONATOR – prof. IUSTINA ITU

DICȚIONAR DE PROZĂ ROMÂNEASCĂ

EDITURA „Orientul Latin
ISBN 973 - 95474 - 7 - 8

REPERE DIDACTICE

BRAȘOV - 1993

Scanned with OKEN Scanner

COORDONATOR: prof. IUSTINA ITU

DICȚIONAR DE PROZĂ ROMANEASCĂ

AUTORI: Cornelia Bularca (C.B.), Livia Coantă (L.C.), Gheorghe Crăciun (Gh.C.), Ion Funariu (I.F.), Paul Grigore (P.G.), Iustina Itu (I.I.), Ovidiu Moceanu (O.M.), Maria Năstase (M.N.), Anton Nicolai (A.N.), Vasile Oltean (V.O.), Bianca Osnaga (B.O.), Ion Pop (I.P.), Florin Șindrilaru (F.Ș.)

Scanned with OKEN Scanner

BIOGRAFIA OPEREI ÎN CONTEXT DIDACTIC

Literatura – artă a cuvîntului – este o modalitate specifică de cunoaștere a lumii, care transmite mesajul într-un sistem de semne estetice. Valențele ei se dezvăluie doar în relație cu cititorul, angajîndu-i atît universul afectiv, cît și cîmpurile raționale. Opera de artă depășește funcția de comunicare realizată prin denotații și face apel la conotații, la sensurile derivate și simbolice ale cuvintelor, căci „mesajul poetic a crescut odată și împreună cu expresia metaforică. De aceea lectura-studiu a operei literare presupune decodificarea semnificantului pentru a ajunge la semnificat și a-i descoperi sensul"[1]*. Cuvîntul în opera literară este un semn care cuprinde atît propria structură a scriitorului, cît și lumea reflectată în opera de artă. R. Barthes, făcînd deosebirea între scriitor și cel care scrie, arată că în timp ce pentru omul obișnuit este un simplu instrument de comunicare, pentru scriitor cuvîntul are în primul rînd valoare reflexivă, limbajul inaugurînd o ambiguitate care se oferă spre descifrare.*

Opera literară este o construcție bine articulată, un sistem alcătuit din mai multe straturi și subsisteme, ce compun o unitate, ca expresie a realului concretizat în semne estetice. Warren și Wellek, referindu-se la părerile lui Roman Ingarden, stabilesc trei straturi ce compun sistemul operei: 1 – stratul sonor; 2 – stratul unităților semantice (fiecare cuvînt își are sensul său, se combină în cadrul contextului, în unități, în sintagme și în propoziții) · 3 – stratul obiectelor reprezentate

---

1. Pascadi Ion, *Nivele estetice*, București, Editura Academiei R.S.R. 1972, p. 69

(lumea scriitorului, personajele, cadrul acțiunii etc.) [2]. *Pornind de la acest program, metoda structurală de interpretare a operei literare propune in vestigarea ei prin următoarele nivele:*

„a – stratul sonor (frecvența și distribuirea sunetelor);

b – stratul gramatical (cuvintele din punct de vedere morfologic și sintactic);

c – stratul lexical și semantic (sensurile proprii și figurate ale cuvintelor, frecvența arhaismelor, neologismelor, argotismelor, efectele lor);

d – sistemul de imagini (procedeele figurative, procedeele narative sau descriptive, tipologia personajelor);

e – raportul operă-realitate (mesajul operei care vehiculează concepțiile scriitorului, semnificația contemporană a operei") [3].

Indiferent de metodă, în procesul de receptare a operei literare trebuie să ținem seama de faptul că ea este un organism unitar, a cărui valoare estetică subsumează și înglobează, în același timp, valorile ei sociale, psihologice și morale. Receptarea operei, prin contactul direct cu cartea în procesul lecturii, trebuie să vizeze caracterul informativ și formativ al procesului de investigație și înțelegere a semnificațiilor limbajului literar. În felul acesta lectura devine un act de cercetare, „un eveniment al cunoașterii", căci întîlnirea cu textul literar încetează de a mai fi un act întîmplător în momentul cînd cititorul dispune de criteriile unei lecturi pregătite pentru relevarea comunicării literare (semne și semnificații), pentru descifrarea mesajelor comunicate în sistemul de reprezentări produse de creator[4]. *Lectura, concepută ca proces de cunoaștere, presupune descoperirea și selectarea unor informații, analiza și interpretarea lor, organizarea cunoștințelor dobîndite, în noi sisteme și*

---

2 Wellek și Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 202.

3. Parfene C., *Literatura în școală*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1977 p. 62.

4. Vlad Ion, *Lectura un eveniment al cunoașterii*, București, Editura Eminescu, 1977, p 22.

Scanned with OKEN Scanner

transformarea lor în acte operaționale, conducînd, cum este și firesc, la dezvoltarea creativității cititorului. Pe baza unor deprinderi trainice de organizare a lecturii, izvorîte din interesul pentru munca intelectuală, și prin stăpînirea unor instrumente de cercetare a lumii operei literare și de asimilare și valorificare a cunoștințelor dobîndite, cititorul devine factor dinamic și activ, capabil să re-creeze o lume nouă, izvorîtă din paginile cărții citite, contribuind astfel la pregătirea sa în cadrul sistemului auto-instruirii permanente. Radiografia operei, prin lectură-studiu, formează deprinderi de muncă intelectuală, necesare oricărei direcții de integrare socio-profesională, operînd direct asupra modelării personalității, cunoscut fiind faptul că „în școală se învață numai îndrumarea spre știință iar nu știința însăși"[5].

Receptarea operei literare solicită, pe de o parte, spiritul creator al cititorului, iar pe de altă parte, gustul și interesul acestuia pentru literatură; precum și participarea afectivă și intelectivă a subiectului receptor.

Pentru interpretarea textului literar trebuie să ținem seama de faptul că opera de artă se încadrează într-un anume context ce poate fi concentrat în trei direcții:

„a – stadiul preformat al operei – contextul social, istoric și cultural;

b – stadiul existențial al operei – context literar. Acesta însumează toate caracteristicile fundamentale ale operei: unitate, coeziune, totalitate, organicitate, convergență, rol sistematic, funcțional[6]*;*

c – stadiul funcțional al operei – raportul ei cu publicul receptor, căci, fără a transforma accesibilitatea în criteriu valoric, trebuie să avem în vedere faptul că ea rămîne condiția sociologică de bază a funcționării operei"[7].

Raportîndu-ne la aceste considerente teoretice, prin lucrarea de

5. Pumnul Aron, *Scrisori inedite*, în Luceafărul, nr. 8, anul I, 1902, p. 126

6. Marino Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului 1968, p. 64.

7. Pascadi I., *Nivele estetice*, Editura Academiei, R.S.R., 1972, p. 92

Scanned with OKEN Scanner

față propunem un conspect de istorie literară, în care operele reprezentative din proza românească, prevăzute pentru studiu în noua Programă de limba și literatura română pentru clasele IX–XII, sînt prezentate din perspectivă sintetizatoare. Volumul „Biografia operei" încearcă să prezinte lumea operei literare ca pe un organism unic, supus unor rigori de construcție, prin care se revelează ansamblul de semnificații. În procesul de radiografiere a operei s-a urmărit, în principiu, parcurgerea treptată a subsistemelor, care se topesc în arhitectura ei, și reliefarea, cu pregnanță, a structurilor ce-i definesc originalitatea și-i conferă statut estetic, bine conturat în panteonul spiritual național.

Demersul analitic se oprește, la început, asupra contextului socio-istoric și cultural, care a generat apariția operei literare și a condus la concepția despre lumea prezentată pe care autorul o exprimă în formă artistică. Încadrînd opera în creația scriitorului, în curent, gen și specie literară, descoperim una din căile esențiale de acces spre valorile ei intrinseci. Înainte de a pătrunde în resorturile cele mai adînci ale operei, investigația vizează nivelul de organizare a materialului faptic, de ordonare compozițională a feliilor de viață ce compun noul edificiu. Referirile la sistemul compoziției dezvăluie planul arhitectonic al lucrării, eșalonat pe nivele de evoluție a conflictului, pe raportul între modurile de expunere și pe relația autor-narator – ca element pivot în planul construcției narative. O caracteristică distinctă a operelor epice și dramatice o constituie particularizarea și individualizarea lumii evocate, în secvențe și episoade care se înlănțuie și se dezvoltă pe baza unui conflict, unificîndu-se în poetica textului și formînd subiectul operei literare. Analizînd momentele subiectului (expoziționea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodămîntul), natura și modalitățile de rezolvare a conflictului – acolo unde este cazul – observăm că specia literară și tehnica de creație a scriitorului determină complexitatea operei, iar existența, sau nonexistența acestor noțiuni de teorie literară într-o operă ține de relația dintre tradiție și inovație în viziunea artistică a scriitorului.

Mulți teoreticieni literari au susținut, de-a lungul timpului, că personajul literar, cu lumea lui specifică, reprezintă factorul ordonator

Scanned with OKEN Scanner

și de rezistență a operei literare prin timp. Studiul artei portretului și cercetarea personajului din perspectiva modalităților de caracterizare (caracterizare directă, făcută de autor; autocaracterizarea; caracterizarea lui de către alte personaje; reliefarea trăsăturilor pe baza faptelor și întîmplărilor săvîrșite, a atitudinii și a gesturilor lui; caracterizarea prin nume; caracterizarea prin limbajul folosit de personaj; sublinierea trăsăturilor prin descrierea mediului în care trăiește etc.) oferă cititorului șansa de a înțelege și a descifra semnificațiile viziunii estetice, pentru a le raporta la propriul său univers cognitiv și afectiv. Exprimîndu-se pe sine (concepția sa despre lume și viață), prin intermediul personajului central sau episodic, scriitorul creează modele, deschizînd orizontul cunoașterii umane.

Analiza universului tematic, a motivelor si simbolurilor din creația unui scriitor, oferă posibilitatea adîncirii investigației, prin comparație și analogie cu alte opere din creația aceluiași scriitor, sau cu opere din creația altor scriitori, în care este tratată aceeași temă. Stabilind tema și ideea, sau mesajul operei, cititorul sintetizează datele analizei întreprinse și le raportează direct la virtuțile formative ale procesului de receptare a operei de artă. De altfel, interferența dintre estetic și etic, dintre frumos si bine, constituie idealuri dintotdeauna ale artei, în general.

Urmărind în permanență raportul legic între conținut și formă, în procesul de receptare a textului literar, cercetarea operei literare sub raport formal, trebuie să descopere valorile stilistice ale nivelului lexical, fonetic și gramatical, pentru că, „stilistica este știință de intersecție, ce se situează la confluența esteticii, lingvisticii, criticii și istoriei literare"[8] *Calitățile generale și particulare ale stilului și trăsăturile lui specifice, precizate în cadrul interpretării operei literare, argumentează, cu siguranță, originalitatea creației artistice și particularitățile ce o individualizează. În procesul de receptare a operei de artă, interpretarea categoriilor estetice, a modului lor de concretizare în textul literar lărgește aria de percepție a operei și de înțelegere a mesajului ei etic și estetic. Frumosul și sublimul, urîtul și grotescul, tragicul și comicul, iro-*

8. Vianu Tudor, *Probleme de stil și artă literară*, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 38

Scanned with OKEN Scanner

nicul și satiricul etc. – categorii estetice cunoscute încă din antichitate – pe măsura evoluției artelor s-au îmbogățit cu forme noi de expresie.

Sintetizînd și generalizînd datele analizei pe nivele estetice, subiectul-receptor re-creează viața operei, constituind întregul univers de semnificații dintr-o perspectivă mai adîncă. Acum după ce s-a parcurs întreaga biografie a operei, cititorul a ajuns la gradul de competență care-i poate asigura o apreciere avizată a fenomenului literar. Lucrările de referință critică la opera citită reprezintă, în cadrul procesului de receptare a textului literar, momentul de confruntare cu propriile opinii și cunoștințe, dobîndite prin lectura-studiu.

Aspectele prezentate de noi trebuie să conducă la ideea că actul receptării operei în proză nu poate fi stereotip, căci perspectiva investigației este cerută de specificul textului respectiv. Întotdeauna procesul de cunoaștere a biografiei operei literare vizează asimilarea celor mai noi tendințe și modalități artistice, care caracterizează proza modernă. Fixînd locul operei literare în literarura română și universală, pe baza unor filiații tematice, de concepție și de valoare artistică, actul de receptare a biografiei operei contribuie direct la deschiderea orizontului cunoașterii și la însușirea unui sistem de ierarhizare a valorilor spirituale.

Formarea stilului de muncă intelectuală este o necesitate imperioasă a societății moderne impusă de ritmul rapid al dezvoltării științei și tehnicii contemporane. În aceste condiții personalitatea creatoare a fiecărui individ este solicitată în procesul complex de autoformare. Lucrarea „Biografia operei" se vrea în acest sens, o chemare spre achiziționarea unor instrumente de muncă intelectuală, care să asigure autoeducație prin instrucție. În același timp consemnăm un îndemn de a cunoaște și a trăi mereu în cultul pentru marile valori spirituale ale neamului nostru.

Prof. Iustina ITU

Scanned with OKEN Scanner

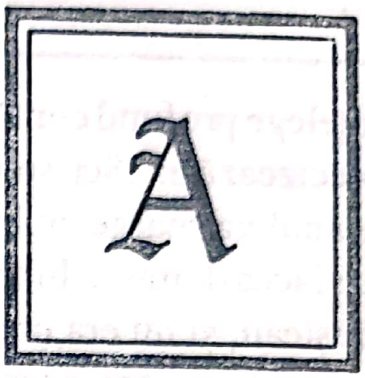
INDICE DE OPERE

Alexandru Lăpușneanu de Costache Negruzzi (M.N.)
Amintiri din copilărie de Ion Creangă (M.N.)
Bacalaureat de I.L.Caragiale (B.O.)
Baltagul de Mihail Sadoveanu (I.P.)
Cartea Oltului de Geo Bogza (I.I.)
Ce mult te-am iubit de Zaharia Stancu (A.N.)
Cel mai iubit dintre pământeni de Marin Preda (O.M.)
Ciocoii vechi și noi de Nicolae Filimon (Gh. C.)
Ciulinii Bărăganului de Panait Istrati (A.N.)
Cîntarea României de Alecu Russo (L.C.)
Concert din muzică de Bach de Hortensia Papadat-Bengescu (Gh.C.)
Craii de Curte-Veche de Mateiu I. Caragiale (B.O.)
Descrierea Moldovei de Dimitrie Cantemir (C.B.)
Desculț de Zaharia Stancu (A.N.)
Dincolo de nisipuri de Fănuș Neagu (A.N.)
Domnișoara Christina de Mircea Eliade (A.N.)
Duios Anastasia trecea de Dumitru Radu Popescu (I.I.)
Enigma Otiliei de George Călinescu (M.N.)
Frații Jderi de Mihail Sadoveanu (I.P.)
Groapa de Eugen Barbu (I.F.)
Hagi-Tudose de Barbu Ștefănescu-Delavrancea (I.I.)
Hanu Ancuței de Mihail Sadoveanu (B.O.)
Ion de Liviu Rebreanu (C.B.)
Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir (A.N.)
Împărăția apelor de Mihail Sadoveanu (O.M.)

Scanned with OKEN Scanner

Îngerul a strigat de Fănuș Neagu (O.M.)
Întîlnirea din Pămînturi de Marin Preda (O.M.)
În vreme de război de Ion Luca Caragiale (I.I.)
Mara de Ioan Slavici (I.I.)
Moara cu noroc de Ioan Slavici (I.I.)
Morometii de Marin Preda (O.M.)
Negru pe alb de Costache Negruzzi (P.G.)
Nicoară Potcoavă de Mihail Sadoveanu (B.O.)
Orgolii de Augustin Buzura (O.M.)
Patul lui Procust de Camil Petrescu (F.Ș.)
Pădurea Spînzuraților de Liviu Rebreanu (I.I.)
Păsările de Alexandru Ivasiuc (Gh.C)
Pe drumuri de munte de Calistrat Hogaș (I.I.)
Pescarul Amin de Vasile Voiculescu (P.G.)
Pîlnia și Stamate de Urmuz (P.G.)
Povestea lui Harap -Alb de Ion Creangă (M.N.)
Pseudokynegetikos de Alexandru Odobescu (Gh.C)
Răscoala de Liviu Rebreanu (C.B.)
Românii sub Mihai-Voievod Viteazul de Nicolae Bălcescu (C.B.)
Sărmanul Dionis de Mihai Eminescu (A.N.)
Scrisoarea boierului Neacșu din Cîmpulung (V.O.)
Tănase Scatiu de Duiliu Zamfirescu (O.M.)
Thalassa de Alexandru Macedonski (L.C.)
Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război de Camil Petrescu (F.Ș.)
Ultimul Berevoi de Vasile Voiculescu (P.G.)
Viața la țară de Duiliu Zamfirescu (O.M.)

Scanned with OKEN Scanner



ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL
de C. Negruzzi

Cea dintîi nuvelă istorică izbutită a literaturii române rămasă pînă astăzi un model al genului a fost publicată în primul număr al revistei „Dacia literară" care apărea la Iași în 1840 sub conducerea lui M. Kogălniceanu.

Inspirată din cronica lui Grigore Ureche, nuvela reconstituie artistic un moment zbuciumat din istoria medievală a Moldovei.

Cunoscător al operelor marilor romantici europeni inspirate din trecutul istoric (V. Hugo, Al. Dumas, W. Scott etc.) C. Negruzzi sublimează datele oferite de istorie, se abate, chiar, de la adevărul istoric, creînd o operă, „care ar fi devenit o scriere celebră ca și „Hamlet" dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale" (G. Călinescu – **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent**, Ed. Minerva, București, 1982, p. 216).

Compoziția nuvelei riguros construită se bazează pe conflictul dintre Alexandru Lăpușneanul, venit pentru a doua oară pe tronul Moldovei (1564–1569) și boieri.

Întreg scenariul epic se constituie în jurul personajului principal pe care C. Negruzzi l-a făcut să trăiască aievea în conștiința a sute de generații.

Alexandru Lăpușneanul este un exponent al epocii sale și autorul

înțelege profund conflictul care generează drama domnitorului, după cum precizează în „Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă)": Alexandru Lăpușneanul va sparge cuibul și va strivi acest furnicar de intriganți ce făcea și desfăcea domni... În adevăr, Lăpușneanul retezase trunchiul, dar odraslele creșteau, și nu era omul care să știe a le seca puindu-le stavilă pre însuș poporul, pentru aceste, fapta lui fu judecată de crudă, și el de tiran." (C. Negruzzi – Opere, 1, București, Ed. Minerva, 1974, p. 267).

Romantică prin substanța epică, prin modul de a concepe personajul, clasică prin armonia și rigurozitatea construcției compoziționale, prin conciziunea și sobrietatea stilului, prin preferința pentru expresia memorabilă, nuvela dă o coloratură autentică, verosimilă zbuciumatului secol al XVI-lea.

Construcția textuală desăvîrșită ni se revelează în fiecare dintre cele patru capitole, atitudinea auctorială fiind, cu mici excepții, obiectivă.

Introducerea în scenă a eroului principal, în capitolul 1, tensionează de la început conflictul dintre boieri și domn care se va amplifica permanent către o culminație finală. Adversității soliei boierești venită să-l întîmpine la intrare în țară, Alexandru Lăpușneanul îi opune într-o succesiune de replici intenția de a mîntui „țara de bîntuirile ei", fermitatea în realizarea planurilor sale: „Mai degrabă își va întoarce Dunărea cursul îndărăpt", violența nestăpînită: „Nu știu cine mă oprește să nu-ți sfarm măselele din gură cu buzduganul acesta", neîncrederea în boieri: „Să mă-ncred în voi?", intuiția psihologiei omenești: „Eu te iert însă, c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înșela, și îți făgăduiesc că sabia mea nu se va mînji cu sîngele tău". Astfel la nivelul construcției textuale aceste acumulări de replici aparținînd personajului principal pregătesc secvențe epice de mare dramatism conținute în capitolele următoare.

Răzbunarea lui Lăpușneanul împotriva boierilor este axul central al acțiunii în jurul căruia sînt structurate secvențele narative într-o succesiune perfectă. În slujba răzbunării, Lăpușneanul pune întîi de toate o cruzime fără margini: ajuns la domnie dă foc cetăților Moldovei, cu excepția Hotinului „ca să sece influența boierilor și să stîrpească cuiburile feudalității"... „dar nesocotind de ajuns planul acesta îi omorea din cînd

în cînd" Discuția dintre Lăpușneanul și doamna Ruxanda, amenințată de văduva unui boier ucis și „leacul de frică" promis în capitolul al II-lea conduc către același punct culminant al conflictului dintre domn și boieri. Voința domnitorului anunțată în primele două capitole se împlinește în capitolul al III-lea în scene a căror cruzime atinge paroxismul

La festinul său, Lăpușneanu ucide patruzeci și șapte de boieri pentru a strivi „furnicarul de intriganți", îi oferă doamnei, „un leac de frică" și spre a scăpa el însuși de mînia mulțimii, îl dă pe Moțoc pe mîinile ei, ținîndu-și făgăduiala dată la început de a nu-și mînji sabia cu sîngele lui.

Conștiința i se tulbură tot mai mult și domnul menit să împlinească destinul unei epoci atît de frămîntate trebuie să se supună el însuși destinului

Stăpînit de frica răzbunării celor doi boieri, Spancioc și Stroici, fugiți în Polonia, care-i promiseseră că se vor vedea „păn-a nu muri", Lăpușneanul se mută în Cetatea Hotinului „ca să-i privegheze mai de aproape"

Frica de moarte îi provoacă crize de misticism și cere să fie călugărit, dar trezindu-se din leșin profanează cele sfinte și amenință. Profețiile celor doi boieri întorși din Polonia se împlinesc. Doamna Ruxanda îi întinde paharul cu otravă, finalul constituindu-se ca un act justițiar corespunzător unor fapte sîngeroase.

În nuvela sa, C. Negruzzi a creat un personaj memorabil într-o substanță epică de mare forță. Prozatorul posedă o extraordinară capacitate de intuiție surprinzînd psihologia personajului nu prin analiză sau descriere, ci prin implicarea acestuia în evenimente, prin dialogul scînteietor a cărui consistență este adesea vorba memorabilă, prin felul de a se mișca, prin notarea gîndurilor și gesturilor sale. Marea artă a lui Negruzzi în mînuirea nuanțată a acestor modalități ilumineză de fiecare dată, dintr-un nou unghi, psihologia atît de complexă a personajului care nu ni se dezvăluie în întregime, lăsînd să se întrevadă atîtea virtuale resurse sufletești. Dominat de dialectica puterii, Alexandru Lăpușneanul este o mare revărsare de energie pusă în slujba răzbunării.

Scanned with OKEN Scanner

Arta cu care scriitorul își construiește personajul este desăvîrșită Iată fragmentul în care domnul urmărește să-i atragă în cursă pe boieri invitîndu-i la festinul său, printr-o, „deșanțată cuvîntare", alcătuit din secvențe ce se succed ca într-un autentic scenariu regizoral:

1 notația directă a scriitorului:

„De cu seară se dăduse de știre tuturor boierilor să se adune, a doua zi, fiind sărbătoare, la mitropolie, unde era să fie și domnul, ca să asculte liturghia"(Op. cit. p. 95)

2 descrierea. vestimentația este de zile mari:

„Împotriva obiceiului său, Lăpușneanul, în ziua aceea era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor..."

3. comportarea în biserică este a unui cucernic evlavios iar gesturile sînt patetice:

„După ce a ascultat sfînta slujbă, s-a coborît din strană, s-a închinat pe la icoane și, apropiindu-se de racla Sfîntului Ioan cel Nou, s-a plecat cu mare smerenie și a sărutat moaștele sfîntului"

4. în machiavellica cuvîntare îl ia de martor pe dumnezeu pentru căință și îi invită pe boieri la împăcare, recurgînd la pilde oferite de Scriptură:

„Să iubești pe aproapele tău ca însuți pe tine și să ne iertăm unii pe alții, pentru ca sîntem muritori, rugîndu-ne Domnului nostru Isus Hristos – își făcu cruce — să ne ierte nouă greșalele, precum iertam si noi greșiților noștri"

5. spre a nu lăsa nici un dubiu, Lăpușneanul merse în mijlocul bisericii, se mai închină o dată și își ceru din nou iertare:

„poftind pe boieri să vie ca să ospăteze împreună"

Arta lui Negruzzi se vădește și în conturarea celorlalte personaje.

Moțoc, trădător, laș, viclean, lipsit de demnitate, egoist, intrigant, întruchipează tipul boierului feudal menit să justifice cruzimea domnului

Doamna Ruxanda, personaj romantic, realizat pe baza antitezei are un rol bine determinat în intriga riguros construită a nuvelei

Scanned with OKEN Scanner

Pentru prima dată, Negruzzi aduce în scenă personajul colectiv, surprinzînd psihologia mulțimii care acționează „sinergic". Norodul izbucnește într-o unanimă voință: „Moțoc să moară... Capul lui Moțoc vrem".

Atmosfera istorică nu se realizează prin arhaicitatea textului, prin abuzul de descrieri, ci prin fraza meșteșugit construită, prin valoarea semantică și funcția stilistică superioară a limbajului.

Scriitorul a intuit în chip desăvîrșit posibilitățile multiple ale tehnicilor narative alături de forța dialogului precipitat și scînteietor.

Desfășurarea gradată a conflictului, mișcările ample și izbucnirile temperamentale, caracterul dramatic al acțiunii situează nuvela „Alexandru Lăpușneanul" între marile realizări ale literaturii române. (M.N.)

Scanned with OKEN Scanner

AMINTIRI DIN COPILĂRIE

de Ion Creangă

Primele două părți ale operei „Amintiri din copilărie" au fost publicate în 1881 în „Convorbiri literare" la Iași. Partea a III-a a fost publicată în 1882 tot în „Convorbiri literare" iar partea a IV-a a fost tipărită în 1888. În 1892 a apărut volumul II din „Scrierile lui Ion Creangă" care cuprindea pe lîngă alte opere „Amintiri din copilărie" I, II, III, IV Editor H. Goldner

Capodopera creației lui Creangă este un roman, după cum a observat mai întîi Pompiliu Constantinescu, și constituie, în terminologia retoricii romanului, o plăsmuire artistică, o „sublimare" prin „condensare" a realității.

Eul narator este implicat în eul erou (un alter ego al naratorului) și reușește să asigure pînă la capăt adeziunea cititorului la atitudinile și valorile ce se conturează în sînul lumii create. Cititorul devine un receptor activ implicat în desfășurarea scenariului epic și genialul scriitor face cel dintîi pas în proza modernă unde cititorul-receptor tinde spre statutul unui personaj indispensabil care participă la fapte, dîndu-le acea autenticitate fără de care nu mai poate fi concepută proza actuală

Scanned with OKEN Scanner

Receptarea textului „Amintirilor..." pune în lumină relațiile complexe care unesc un destin și o operă cu mediul lor istoric și social.

„E posibil, ca opera, fiind o lume în lume să-mi apară ca expresia microcosmică a universului în care a luat naștere" („Tematismul privirii la Jean Starobinski", în „Direcții în critica și poetica franceză contemporană", Editura Junimea, Iași, 1983).

La nivel strict textual, scriitorul evocă o serie de întîmplări din a căror însumare eroul își formează impresiile asupra vieții. Nivelului textual i se suprapun semnificații de ordin social și filosofic. Scriitorul evocă oameni, aspecte de viață caracteristice satului românesc din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea. Humuleștii și oamenii lui „gospodari tot unul și unul" rămîn în permanență elemente de referință și devin entități constituite odată pentru totdeauna.

Construcția textuală nu urmează rigorile compoziției clasice. În cele patru părți, scriitorul nu urmărește o ordine cronologică a desfășurării faptelor, ci selectarea acelor evenimente care constituie momente de referință în formarea eroului. Nică devine astfel personajul constitutiv al textului, învățătura, rostul vieții lui iar anii de școală, itinerariul spre cunoaștere.

Partea I se deschide cu evocarea, în acel univers mirific al Humuleștilor, a școlii ridicată prin osîrdia părintelui Ioan Humulescu, unde s-au adunat o mulțime de băieți și fete printre care se afla și Nică „un băiat prizărit, rușinos și fricos și de umbra sa". Dar copiii nu înțeleg rostul învățăturii, ei străbat un drum nebătătorit de înaintașii lor, de aceea sînt îndărătnici și chiar părintele Ioan „om vrednic și cu bunătate" le aduce ca „dar de școală nouă" „Calul Bălan" și pe „Sfîntul Nicolai" pentru a-i îndemna la învățătură. Integrîndu-se conștiinței colective, Nică nu înțelege rostul învățăturii și numai stăruința mamei și a bunicului David Creangă îl va împinge spre învățătură. Plecarea la școala lui Alecu Baloș din Broșteni, călăuzit de bunicul David Creangă din Pipirig, înseamnă prima ruptură de „vatra satului".

Călătoria începută într-o dimineață în care „era un puiu de ger... de crăpau lemnele" echivalează cu introducerea într-o lume necunoscută.

Căderea în Ozana, tunsul pletelor, așezarea în gazdă la Irinuca, umplerea de rîie căprească, dărîmarea bojdeucii și fuga cu pluta pe Bistrița constituie o sumă de întîmplări, care asaltează viața „puiului de om" ieșit în afara casei părintești.

Începutul părții a II-a stă sub semnul lirismului nostalgic într-o amplă frază cadențată, evocarea se îndreaptă mai întîi asupra casei părintești.

Pe nesimțite, aducerile aminte șoptite cu glas tremurat reînvie chipul mamei care „știa a face multe și mari minunății". În această parte sînt relatate întîmplările din copilărie cuprinse în cîteva secvențe naratoriale. Uratul de Anul Nou, Smîntînitul oalelor, Moș Chiorpec ciubotarul, La cireșe, Pupăza din tei, La scăldat.

Aceste întîmplări rememorate din perspectiva eului narator care nu ține seama de ordinea cronologică a desfășurării lor, interesează în măsura în care au contribuit la formarea lui ca om, dîndu-i o imagine asupra lumii, îmbogățindu-i universul cognitiv. În acest sens, se poate observa că mai toate întîmplările sfîrșesc prin eșec, pentru că Nică trebuie să învețe din toate cîte ceva. Ca și Harap-Alb, Nică învață că oamenii sînt buni, harnici, generoși, întreprinzători, ca mama sa, hîtri ca moș Chiorpec și moșneagul din tîrg care vrea să cumpere pupăza, ori sînt lacomi și zgîrciți, „hursuzi și pîclișiți", cicălitori ca mătușa Mărioara, moș Vasile, popa Oșlobanu, mătușa Măriuca.

Capitolul al II-lea se încheie cu celebrul portret realizat de instanța narativă a autorului care folosește autoironia:

„În sfîrșit, ce mai atîta vorbă, pentru nimica toată? Ia, am fost și eu în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cu minte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut, și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost!"

Instanța auctorială este prezentă și la începutul capitolului al III-lea în monologul dialogat al autorului cu propriul său cuget. Ca și în cazul autoironiei prezente în portretul cu care se încheie partea a II-a, dialogul cu propriul cuget este o modalitate de disimulare a intențiilor unui artist

genial, conștient de valoarea propriei creații. Cu toate acestea, „măștile jocului" alunecă încet iar textul este dominat de valorile afective ale actului rememorării.

În acest capitol, eroul devenit adolescent este înfățișat urmîndu-și în continuare drumul, ca elev la școala domnească din Tîrgul Neamțului, apoi la școala de catiheți din Fălticeni. Desprinderea de sat se realizează pentru o perioadă mai lungă, și pe măsura îmbogățirii experienței de viață a eroului, atenția cititorului este reținută de prezentarea împrejurimilor Humuleștilor.

Scriitorul urmărește procesul formării adolescentului Nică în raporturile lui cu viața socială. Sînt notate aspecte privind condițiile în care tinerii urmau școala. Nică împreună cu vărul său Ion Mogorogea, Gîtlan, Trăsnea, Oșlobanu locuiau în gazdă la Pavel Ciubotarul, aducîndu-și merinde de acasă și îngrijindu-se iarna de lemne pentru foc.

Aluziile satirice la „fabrica de popi" din Fălticeni și la deprinderile unora din membrii tagmei preoțești sau monahale, la manualele școlare și învățarea mecanică „cumplit meșteșug de tîmpenie" alcătuiesc imagini realiste ale epocii înfățișate.

Ca și celelalte părți, partea a IV-a debutează sub semnul prezenței auctoriale care-și urmărește propriul „eu". Memoria afectivă a eului narator reface drama adolescentului care în toamna anului 1855, părăsește satul „în ziua de Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul" pentru a urma seminarul de la Socola. Părăsirea satului înseamnă dezrădăcinarea din universul Humuleștilor, ieșirea din tărîmul miraculos al copilăriei și „înstrăinarea" „hotărîtă cine știe pentru cîtă vreme!".

Universul în care pătrunde eroul este inferior celui al Humuleștilor, începînd cu satele de cîmpie și terminînd cu „rătăcăniile de pe ulițele Iașilor". Sosirea la Socola „într-un tîrziu noaptea" și masul cu căruța trasă „sub un plop mare", deci sub cerul liber, devin simboluri ale unei lumi necunoscute, în care eroul este lipsit de apărare. Stratul filosofic prezent în întreaga operă este revelabil și în acest final deschis care situează destinul eroului sub semnul relativității istoriei și al timpului inexorabil.

Opera ca viață se realizează prin intermediul personajelor. În „Amintiri din copilărie", Nică este personajul constitutiv al textului și în jurul său sînt reunite toate semnificațiile textuale.

Nică nu poate fi analizat ca o „tipologie", un „caracter" realizat în maniera clasică, Creangă fiind și în această privință un scriitor modern.

Roland Barthes, teoretician al romanului actual, analizează personajul ca „structură a unei existențe" devenit obiect al narațiunii.

În acest sens, Nică se conturează în devenirea operei de la indeterminare la autodeterminare, prin ceea ce tot Roland Barthes numea „blocuri de sens".

Urmărind „traiectul școlar" al lui Nică, scriitorul surprinde cu luciditate procesul anevoios al devenirii sale intelectuale. Nică este „o tigoare de băiat", „cohăit", „slăvit de leneș", „un lainic", „un pierde vară" împins spre învățătură de mama și bunicul său. Ipostazele devenirii relevă fațetele personalității sale nu lipsită de contradicții. „Om din doi oameni", frământat din „huma din Humulești" și înzestrat cu har aparține și spiritului înalt și lutului din care se trage.

Nică se definește și în relațiile cu celelalte personaje ale operei menite să înfățișeze varietatea firii umane.

Memorabilă este figura Smarandei, mama sa, minte luminată care își stimulează fiul la învățătură. Exponentă a lumii patriarhale românești, „vestită pentru năzdrăvăniile sale", simbol al hărniciei, dragostei și devotamentului, „era în stare să toarcă în furcă" pentru a-și vedea fiul preot.

La celălalt pol se situează Ștefan a Petrei, tatăl lui Nică, pentru care rostul băiatului de la țară este acela de a ajunge gospodar de frunte în sat.

O mulțime de personaje: colegi de școală ai lui Nică, dascăli, preoți, unchi, mătuși, oameni din sat, fără a fi puternic individualizați, sînt amintiți în măsura în care pătrund în universul de viață al eroului, alcătuind cadrul social-etnic al lumii înfățișate în „Amintiri din copilărie".

Roman al copilăriei, „Amintirile" lui Creangă zugrăvesc într-o viziune mitică miracolul acestei vîrste. Lumea înfățișată este privită din interior, din perspectiva eului narator, aflat la vîrsta copilăriei, textul fiind adeseori dominat de reflexia și nostalgia rememorării.

Creangă este un narator dramatizat iar lumea înfățișată, un adevărat „spectacol". Ritmul narațiunii contaminează totul într-o rostogolire formidabilă de întîmplări, autorul-narator interpretează evenimentele într-un monolog neobosit și incitant totodată.

Scanned with OKEN Scanner

Complexitatea textuală a „Amnturilor" se revelează și prin expresivitatea și forța limbajului artistic. Originalitatea absolută a operei lui Creangă se regăsește în oralitatea ei care se realizează printr-o gamă variată de mijloace și procedee lingvistice.

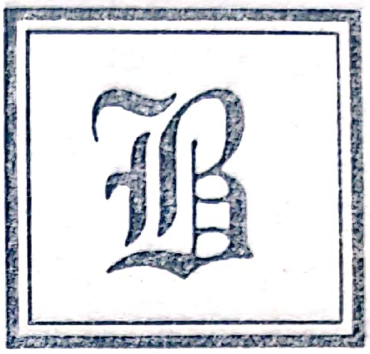
Regăsim în „Amintiri" ceea ce Roland Barthes numește printr-o splendidă metaforă „androginul scrierii": forța masculină a ideii, a plenitudinii și forța feminină a inimii, plăcerea textului, puterea fascinantă de a seduce.

Ion Creangă este un mare artist, un creator de excepție Alături de Eminescu, Caragiale, Slavici, Creangă rămîne modelul scriitorului clasic, creator al unei opere durabile a cărei valoare nu este aplatizată de trecerea timpului.

Depozitar al sufletului românesc, Creangă este fără îndoială, un erudit în linia lui Rabelais, un artist ca Ch. Perrault. Titu Maiorescu îl așază pe „neprețuitul Creangă" între marii prozatori ai lumii ca Flaubert, Dickens, Turgheniev.

Prin complexitatea și caracterul ei universal, reprezentativ, opera lui Creangă, tradusă în numeroase limbi, a intrat în fondul de aur al literaturii universale. (M.N.).

Scanned with OKEN Scanner



BACALAUREAT
de Ion Luca Caragiale

Publicată inițial în „Universul" la 16 septembrie 1900, schița a fost inclusă ulterior în volumele de „Momente și schițe"

Caragiale întruchipează în opera lui un realism ce se relevă la nivel teoretic într-un realism clasic. Tipurile sale sînt caractere fixe, acțiunea e concentrată, aspectul natură e ignorat, compozițiile sînt echilibrate și riguroase. Pe linia unei arte lucide, rezultat al unei observații incisive, opera lui Caragiale e o frescă a lumii burgheze.

Cît de pretențios era Caragiale cu arta sa o putem deduce din proporțiile relativ restrînse ale operei sale. Aparența lejerității scrisului său vine din autenticitate, iar dacă actul creator dura, era pentru că el cerea și o îndelungată observație. În lumea cercetată de Caragiale se mișcă o diversitate apreciabilă de indivizi lipsiți de calități, „moftangii" angajați într-o luptă de emancipare plină de ambiții. Caragiale e creatorul unei „Sociografii" a kitschului autohton și descinderea într-un asemenea univers se face începînd cu personajele feminine „ca purtătoare mai energice ale voinței de emancipare și ascensiune"[1]

Epoca lui Caragiale e aceea a debordării pretențiilor. O lume a mediocrității care pretinde a fi înaltă tinde parcă să recupereze formele

1. cf St. Cazimir, *I. L. Caragiale, față cu kitschul*, Buc 1988, p 24

unei societăți aflate în disoluție, tîrînd de fapt după sine tinichelele unui manierism gol, de împrumut. Iubitoare de forme, damele acestei societăți „înalte" trăiesc într-o suficiență tipică. Grija lor permanentă e aceea de a dobîndi — un soț, o poziție, — dar în fond toate acestea se traduc prin nevoia de a intra în categorie. Toate eroinele principale se conformează unui tipic, păstrînd doar cîte o nuanță a temperamentului. La un loc, ele redau fidel chipul moftangioaicei burgheze.

La răspîntia celor două veacuri societatea românească urbană și periurbană sau mai bine zis cvasiurbană resimțea influențele occidentului grefat pe fondul levantin care-și are și el pitorescul lui. Caragiale demască și ironizează tocmai această agresivitate a „formelor fără fond" într-o vreme cînd provincialismul fondului se agrava. Comediile lui Caragiale conturează o mare familie a epocii din care se vor detașa copiile multiplicate, mărunțite, nuanțate din schițe. Comediile și schițele se desfășoară pe o vastă scenă social-politică și culturală unde diletantismul în mai toate domeniile menține încă o stare de insanitate a societății.

Caragiale e un spirit critic a cărui ironie, aflată în vecinătatea umorului uneori cinic, atinge cu precizie punctele nevralgice ale organismului social.

Toate instituțiile burgheze importante sînt vizate prin oamenii lor — de la reprezentanții autorității social-administrative pînă la exponenții familiei. „Toată această faună /.../ care nu ilustra decît gravul decalaj dintre esență și aparență al unei categorii sociale apărute și ridicate o dată cu liberalismul burghez se preta de minune caricaturii /.../. Dispunînd de un simț mimetic excepțional, Caragiale a folosit-o sub forma parodiei enorme"[2].

Tematic schița **Bacalaureat** se înscrie în seria celor ce atacă la nivelul individului favoritismul, iar la nivel mai înalt învățămîntul burghez. Primul aspect asimilează pe cel de-al doilea care fixează critica asupra unui domeniu al vieții publice. Favoritismul practicat în toate domeniile și-n toate timpurile, e deci nu un aspect legat strict de epocă, ci de natura umană — perfectabilă, niciodată perfectă.

2. Al. Săndulescu, *Proza românească la sfîrșitul secolului XIX — forme ale realismului*, în *Istoria literaturii române*. Studii, Ed Acad., 1979, p 181

Compoziţional schiţa e concepută linear ca şi acţiunea, urmărind aspectul tematic pe un singur plan.

Urmînd cerinţelor speciei reprezentate, acţiunea se concentrează spre deznodămînt cu repeziciune, de aceea structura restrînge tiparul ei clasic adaptînd-o la economia genului scurt, fără un conflict propriu-zis.

De aceea punctul culminant e lipsit de tensiune şi de aici omogenizarea elementelor structurii.

Construită esenţial pe dialog, schiţa propune două cupluri de personaje avînd un exponent comun: narator — madam Georgescu, narator — profesorul Popescu.

Naratorul devine deci elementul de legătură, cel care asigură înnodarea lanţului prin cele două verigi: (madam) Georgescu şi (profesorul) Popescu. Naratorul are un rol în această scenetă, fiind actantul principal, cel care asigură rezolvarea intrigii. Discursul său în faţa profesorului Popescu e o mostră de aparent diletantism, susţinînd aberaţia: „Ce are a face Morala cu cariera de avocat, pe care tînărul vrea să o îmbrăţişeze?". Această frază dă rezolvarea poziţiei auctoriale. Autorul se dedublează simulînd, sub masca naratorului, acordul cu punctul de vedere al cucoanei Caliopi. Ironia transpare din această replică în care nonsensul e evident. Naratorul nu se demască dar ironia lui e subînţeleasă, sensibilă chiar în absenţa replicii sus-citate. Totuşi naratorul nu e un personaj autentic fiindcă, dincolo de replici, nu reprezintă un „caracter" în sens caragialesc. Admiraţia lui faţă de madam Georgescu poate fi tot o disimulare. Salutul „respectos" pentru „o bună prietenă", oferirea unui serviciu „cu cea mai mare plăcere", răspunsul la „graţioasa invitaţiune" a damei burgheze sînt dovezi ale recunoscutului conformism al personajelor caragialiene la care se supune şi naratorul.

Madam Georgescu este, în schimb ţinta principală a satirei. O burgheză cu pretenţii al cărei egoism se hrăneşte din ignoranţă şi superficialitate. Neavînd nici un criteriu valoric în aprecierea asupra celor din jur, ea tratează pe fiecare prin prisma interesului personal. Progenitura ei reprezintă doar pretextul, nota 3 la morală poate fi de fapt un calificativ pentru eroină. Procedeul de a uza de relaţii demonstrează moralitatea ei, tot aşa cum numele răsunătoare, date fiilor, sînt reflexul unui snobism burghez, al unei lipse de bun simţ şi al unei stupidităţi vulgare.

Scanned with OKEN Scanner

În slujba interesului său madam Caliopi Georgescu pune însă o energie teribilă, o insistență dezarmantă:

„— Te rog să nu mă lași!"

„— Să nu mă lași!"

„— Poți!... să nu zici că nu poți!... știu că poți!... trebuie să poți!"

Nu încape îndoială că sîntem în fața unei situații unice. Practica e tipică, fiindcă madam Georgescu o repetă a treia oară!... De aceea ultima ei replică e o concluzie evidentă pentru cititori: „— Uf! /... / am scăpat! Am dat și bacaloriatul ăsta!".

Ce fel de educație poate da o astfel de mamă, e lesne de înțeles Postura ei e cu atît mai ridicolă cu cît nu-și dă seama cît de false îi sînt convingerile privind propria-i persoană:

„—/... / Acu, dumneata îl cunoști pe Ovidiu de cînd era mic... Știi ce creștere i-am dat!" Dincolo de confuzia între teorie și practică se simte ironia la adresa orgoliului — vexat de nota la morală: mama simte că nota i-ar fi fost dată ei, nu lui Ovidiu.

Profesorul Popescu e și el un burghez, adică „de familie bună" nu prea departe, cel puțin în privința moralității, de madam Georgescu. Exponent al învățămîntului instituționalizat, de tip burghez, Popescu e o conștiință labilă, un ins coruptibil. Schimbarea unei singure note, devine în concepția lui un act de injustiție. Așadar, el găsește cu cale să procedeze la fel cu toți repetenții, dîndu-le la toți, nota de trecere. Dar în felul acesta greșeala — față de societate — devine și mai gravă, cel puțin prin proporții. Un principiu e anulat de celălalt. Dar cum toți băieții „sînt de familie bună" va acționa omogenizarea pe un criteriu care avansează nonvaloarea.

Arta literară. Dominată de dialog, care dinamizează acțiunea, schița **Bacalaureat** e de o maximă concentrare astfel că narațiunea se limitează la scurte pasaje care leagă dialogurile și dau scurte explicații Utilizarea prezentului verbal precum și brevitatea propozițiilor, frazelor, care sînt uneori eliptice, („în trăsură madam Caliopi Georgescu") dau textului accelerație și vivacitate.

Scanned with OKEN Scanner

Perspectiva naratorială se profilează și prin aceste alternări ale modurilor de expunere, dar și prin implicarea naratorului în acțiune. De aici impresia de autenticitate.

Limbajul comun, cotidian, reproduce vorbirea curentă. Caragialiene sînt cîteva particularități ce au rostul de a caracteriza personajele, în special pe madam Caliopi, fonetisme ale unui anume stadiu al evoluției limbii, expresii etc. Repetițiile, stereotipiile în vorbirea personajului feminin constituie un mijloc de caracterizare, ele reflectînd sărăcia limbajului protagonistei, insistența dar și o deficiență intelectuală:

„Ți-este prietin... știu că ți-e prietin! să nu zici că nu ți-e prietin!..." De remarcat aici suspensia care reproduce golurile din gîndire, dar și fonetismul muntenesc: prietin.

Forme precum: respectos, pierz, birje (sg), școale, invitațiune, matroană, țin de epocă. Mai puțin cuvîntul bacaloriat, formă datorată inculturii personajului.

În multe locuri limbajul devine familiar prin anumite apelative: „Frate Popescule!", interjecții: „Ei bravo!", „Ei?", prin multitudinea exclamațiilor și interogațiilor, a imperativelor: „Suie-te, te rog!", „Vai de mine", „Aș! ți-ai găsit!", „Cum, la toți?", „Și lui Ovidiu?", „Las' că știu eu..."

Uneori, discontinuitățile sintactice transpun, ca aici, deruta vorbitorului: „Știți..., d. Georgescu, om cu greutate...ca tată, altfel... Eu... de... străin..."

Arta dialogului la Caragiale constă tocmai în autenticitatea conferită, în transparența acestuia.

Momentele lui Caragiale desăvîrșesc o operă comică începută cu O noapte furtunoasă (1879) a cărei critică vizează mahalaua, „o categorie sufletească" după cum o numește G. Ibrăileanu, mai puțin socială deci. Ele „țin de genul dramatic. Alcătuind un lanț de scenete așazisele schițe comice ale lui Ion Luca împing observația socială pe o arie mai întinsă (...). Miniaturistul care în comedii a lucrat pe spații sociale și psihologice întinse, pe frescă, de structură ciclică în Momente se răsfață

în tablouri care, înlănțuite și coordonate în categorii, alcătuiesc o nouă frescă, aș zice din crochiuri"[3].

Despre aceleași **Momente** Tudor Vianu scria: „Cum autorul **Momentelor** nu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte concrete și de culori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbește și este ascultat"[4].

Silvian Iosifescu remarca faptul că autorul **Momentelor** „a creat un limbaj" căruia „i-au rămas tributari autorii dintre cele două războaie, nu de puține ori și cei din anii noștri"[5].

Alături de alte schițe pe o temă adiacentă (**Lanțul slăbiciunilor, Un pedagog de școală nouă**), **Bacalaureat** e o compoziție realizată cu mijloace specifice dramaturgiei satirizînd sistemul de intervenții si provincialismul unui comportament (B.O.).

3 Pomp Constantinescu, *Comediile lui Caragiale*, in *Scrieri* Vol II Ed pt Lit 1967 pag 139

4 Tudor Vianu , *Arta prozatorilor români*, Buc. I, 1966, pag. 181

5 Silvian Iosifescu, *Genul dominant* în *Dimensiuni caragialiene*, Ed. Eminescu, 1972 pag. 132

Scanned with OKEN Scanner

BALTAGUL
de Mihail Sadoveanu

Între 1904, anul debutului editorial și 1930, cînd apare „Baltagul" Sadoveanu a scris 45 de volume. Scriitorul dăruise literaturii române mai multe capodopere, pășise de mai mulți ani în epoca maturității creatoare. Scris numai în 17 zile, „Baltagul" se află în prim-plan în seria sintezelor, unde formula realismului liric ajunge la desăvîrșire. Mulți contemporani au considerat „Baltagul" romanul „Mioriței". Părerea este acceptată în bună măsură. În discursul din 1923 despre poezia populară autorul recunoaște influența covîrșitoare exercitată de aceasta asupra creației sale: „Am găsit în ea elemente de valoare diamantină, care s-au răsfrînt în opera mea proprie". Fiind considerat de unii fragment de epopee, romanul preia structuri proprii baladei populare, dar are și intrigă de roman polițist. Narațiunea se constituie prin reconstituirea faptelor, fapt ce îl determină pe Paul Georgescu să aibă părerea că „Baltagul" urmează legea tragediei, deoarece cartea începe cu sfîrșitul (v. Paul Georgescu Destinul interior, în Polivalența necesară, București, E.P.L., 1967).

Putem considera că „Baltagul" este un roman polimorf, realist și simbolic în același timp. Discursul epic este linear, axat mai ales pe tema

călătoriei explorative care are ca scop: căutarea, cunoașterea, inițierea, confruntarea, adevărul, justiția, datoria. Dacă avem în vedere motivul adevărului, romanul își dezvăluie o structură în trepte. Motivul căutării și al cunoașterii se dezvoltă într-o structură labirintică. Acțiunea este dispusă într-un plan real, social și unul mitic.

„Baltagul" este un roman al lumii arhaice, a păstorilor, care luptă pentru a-și apăra normele etice și care se confruntă cu noile forme de viață socială.

Romanul începe cu o cosmogonie populară ce pune în relație destinul individual al lui Nechifor Lipan: „Domnul - Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rînduială și semn fiecărui neam".

În cadrul textului, „rînduială", și „semn" sînt unitățile lexicale cu cea mai mare frecvență, fiind cuvinte - cheie. Prin dispariția lui Nechifor Lipan, „rînduiala", adică ordinea cosmică, a fost distrusă, deci conflictul dacă într-un registru este social, pe plan mitic este ontologic, existențial.

În eposul sadovenian natura se reflectă în om, acesta este încadrat cosmologic. Tragedia căreia i-a fost victimă soțul e anunțată de schimbarea stării naturii: „Vitoriei i se păru că brazii sînt mai negri decît de obicei", vremea se tulbură, iarna vine mai repede decît de obicei. Soția celui dispărut are în aceste momente o atitudine statuară „privind fără să vadă frămîntarea de-afară a stihiilor", apoi „rămase neguroasă". Starea meditativă care reclamă nemișcarea este o fază premergătoare deplasării.

Semnele vin din partea lumii reale („— Nu vine, zise iarăși, aprig, Vitoria. Cucoșul dă semn de plecare") dar și din „zări necunoscute", oculte — visul anxios ce vine să confirme ideea morții soțului și anunță călătoria în căutarea celui dispărut: „Se făcea că vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecînd spre asfințit o revărsare de ape"

Pe plan social, se creionează monografia satului de munte, unde tradiția nu permite abateri de la legile nescrise. Minodora este apostrofată, atunci cînd se vede interesată de civilizația modernă: „N-ai mai învățat rînduiala?"; „Să faci bine, domnișoară, să-ți vezi de rînduielile tale de fată mare...". În viața acestei societăți arhaice biserica și practica magică

coexistă. La baba Maranda, care este de profesie vrăjitoare, pe perete se află tabloul Sf. Sisoe despre care se știe că este șef peste demoni.

Înaintea plecării în căutarea celui dispărut, Vitoria se supune unui ritual de purificare. Refuză mîncarea, postește doisprezece vineri, pregătindu-se pentru trecerea într-o existență spirituală. Vitoria face de fapt două călătorii, prima fiind pregătitoare. Împreună cu fiul ei, cea care va păși treptele adevărului merge la mănăstirea de pe malul Bistriței și se închină la Sf. Ana. Apoi merge la Piatra Neamț, unde slujbașul stăpînirii îi confirmă adevărul. Este memorabil momentul cînd intră în contact cu o lume nouă, necunoscută, care este orașul: „I se părea lucrul cel mai greu să găsească anume uliță dintre atîta de multe, și, pe acea anume uliță, anume casă cu mai multe rînduri. În toate odăile șed la mese oameni cu condeiele după ureche și scriu. Iar într-anume odaie șede cel care-i mai mare, primar ori prefect, ori polițai". Reprezentarea este naivă. Casele au neapărat „mai multe rînduri". Repetiția adjectivului „anume" arată imprecizie dar și insistență. Vitoria nu are încredere în „rînduiala" din acest spațiu și refuză cu dispreț scrierea jalbei către „stăpînirea pămînteană", de către un tîrgoveț.

Călătoria cea adevărată, explorativă, se pornește în zilele lui martie, străbătînd invers linia transhumanței. La începutul firului călătorii sînt însoțiți de cîrciumarul David care este „om trimes" pentru că își dă seama că pelerinajul hermeneutic și justițiar trebuie să urmeze un traseu labirintic: „Vra să zică, dumneata ai pornit cu gînd să întîrzii, să cauți, să umbli cotind". Primul nod al firului labirintic este la Bicaz, unde hangiul își amintește de Nechifor. Urmele sînt găsite și la Călugăreni apoi la Fărcașa. Drumul morții se confruntă cu viața: la Borca în calea drumeților apare o cumetrie iar la Cruci, o nuntă. Reținem amănuntul etnografic. Firul se reînnoadă la Vatra Dornei. Acolo Nechifor Lipan cumpărase în noiembrie trecut trei sute de oi. De acum înainte apar trei ciobani. Chipul unuia dintre ei rămîne în amintire, deoarece are buza despicată, detaliu ce semnalizează natura malefică și infernală a personajului. La hanul de la Broșteni aflăm că ciobanii au trecut spre gura Negrei. Urma acestora este regăsită la Borca, apoi la Sabasa.

Scanned with OKEN Scanner

Vitoria „a suit în drum șerpuit săpat în stîncă", „Iar muntele, cu cale șerpuită și cu punți de piatră peste prăpăstii, se chema Stînișoara". După popasul de la Crucea Talienilor, Vitoria a coborît pe celălalt versant al muntelui, în satul Suha. Examinînd și itinerariul final recunoaștem și aici simbolul labirintului. Labirintul, cu drumurile sale șerpuite, reprezintă Regatul Morții, linia șerpuitoare amintește curgerea continuă a vieții spre moarte și a morții spre viață. Vitoria pornește, în căutarea soțului, din interior, din întuneric, pentru a ajunge în exterior, unde se află lumina: „Ființa ei începe să se concentreze asupra acestei umbre, de unde trebuia să iasă lumina".

În mod interesant, numele labirintului vine și de la grecescul „labrys", secure cu două tăișuri, deci baltag. Labirintul este casa securii duble. Armele cu două tăișuri sugerează dualitatea, fiind un simbol al vieții și al morții. Drumul eroilor acestui epos păstoresc, Vitoria și Gheorghiță, se desfășoară de la răsăritul la apusul soarelui. Privirea lor este mereu ațintită asupra imaginii solare. Traseul lor reprezintă simbolic drumul soarelui, el are o funcție sacrală, este un itinerar cosmic, „desenul labirintic se află într-o evidentă relație solară". (Paolo Santarcangeli, Cartea labirinturilor, București, Editura Meridiane, 1974, p. 29). Adăugăm observația că „labirintul este simbolul direcției pierdute, adesea cu un monstru în centrul său". (Northrop Frye, Anatomia criticii, București, Editura Univers, 1972, p. 187).

Dacă interpretăm arhetipal și simbolizăm, Calistrat Bogza, poreclit Iepure are acest rol al monstrului, chiar dacă detaliul fizic nu ne trimite cu gîndul la minotaur. În mitologia românească iepurele este vestitor al nenorocirii, al morții.

Ajunsă la Suha, Vitoria iese din întuneric, știe adevărul cu certitudine. Asasinii sînt Calistrat Bogza și Ilie Cuțui. Dar adevărul trebuie demonstrat. Este ajutată de Iorgu Vasiliu, cîrciumarul din Sabasa și de cucoana Maria, soția sa. În satul Sabasa îl găsește pe Lupu, în curtea unui gospodar. Cîinele o călăuzește în rîpa unde descoperă oasele risipite și hainele lui Nechifor. În zilele următoare, femeia își îndeplinește datoria, face tot ce datina îi cere

față de cel mort. Înainte de final, mobilul mișcării labirintice este expus rezumativ: „Avea de căutat, de găsit și de rînduit". Echilibrul existențial trebuie restabilit, cel dispărut trebuie repus în drepturile sale, prin încadrarea în ordinea cosmică: „Îi fac toate slujbele rînduite, ca să i se liniștească sufletul". Prin înmormîntare, Nechifor Lipan se reîntoarce în locul ce i se cuvine în acest univers arhaic. Ritualul înmormîntării este vechi și aparține fondului autohton. El are funcție integratoare. Carul funebru este împodobit cu cetină, bradul fiind arborele vieții veșnice. Pe lîngă preoți apar bocitoare și bărbați cu buciume, o bătrînă are la îndemînă „sulurile de pînză pentru datina podurilor". Un element de ritual este și „găina neagră care se dă peste groapă".

Nu credem că tema justiției ocupă un loc restrîns și că este mai importantă împlinirea ritualului. Ce sens ar mai avea atunci descoperirea și pedepsirea ucigașilor? Punctul culminant al acțiunii este plasat în scena parastasului, unde Vitoria Lipan conduce din fundal, cu inteligență și tenacitate, ancheta spre deznodămîntul care aduce moartea asasinului.

La mănăstire, Vitoria, „salută pe sfinți cu mare înfrîngere" și o vedem „așteptînd umilită". La prefectura din Piatra are „înfățișare încruntată și dușmănoasă", soției lui Iorgu Vasiliu îi răspunde cu „umilință", în timpul convorbirii cu subprefectul „stătea umilită". Cei din Suha gîndesc că „muierea asta străină umbla cu pilde și răutăți". Această umilință și îndîrjire multă înmagazinează o mare sete de răzbunare. Femeia are aceste reacții, fiindcă legile nescrise ale demnității nu au fost respectate. Energia ei sufletească este mobilizată în numele dreptății. Mandatul ei este etic. Ucigașul trebuie eliminat, căci a încălcat normele morale ale colectivității Vitoria Lipan este un personaj justițiar.

Poate fi considerată, în același timp, eroină tragică, ea fiind un „caracter cristalizat" care are ca dominantă statornicia, consecvența. Pentru G. Călinescu, ea este „un Hamlet feminin". Pe de altă parte, nu ar fi „o individualitate, ci un exponent al speței". (G. Călinescu, Istoria literaturii române, București, Editura Minerva, 1982, p. 629).

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Ciopraga amintește că această mumteancă înmagazincază experiența milenară a unei lumi de păstori, ea descifrează psihologia oamenilor, în concepția despre lume, tradițiile au un rol hotărîtor, citește semnele timpului. Are o serie de virtuți: frumusețe, demnitate, înalt caracter, statornicie morală, inteligență, perseverență, este aprigă, îndîrjită. (Constantin Ciopraga, **Perspective rurale**, p. 331—353).

Vitoria Lipan posedă și atributele eroului homeric. La acest tip, mișcarea sufletească urmărește ritmul naturii, se conformează unor forțe ce o transcend. Universul sadovenian este supus ritmicității cosmice. Vitoria Lipan se călăuzește după semne existente în natură și pe chipurile oamenilor, mentalitatea sa este arhaică. În călătoria sa hermeneutică, căutarea și descifrarea sînt subordonate unui scop justițiar, pentru că a fost călcată legea nescrisă a colectivității. În descoperirea adevărului dovedește inteligență, tenacitate, luciditate, forță de stăpînire și devotament în împlinirea tradiției.

Pentru Gheorghiță, căutarea tatălui este un moment formativ, ce îi aduce maturizarea. Trecerea de la starea de inocență la experiență se face greu și personajul își descoperă propria natură după un exercițiu îndelungat, coordonat de mamă, cu tenacitate.

Mai întîi educația sa a însemnat consonanța cu ritmurile naturii: „Pîrîul cu bulboanele au fost ale lui. Potecile la zmeură și mai sus la afine, cînd ocolea așa, de bunăvoie, umblînd după turmele ciobanilor. Poveștile la stînă, sara, cînd învăluie focul limbi sub sprînceana pădurii. Știa să cheme în amurgit ieruncile și căpriorii. Toate acestea i le aducea aminte mirosul de fîn în care pluteau vara și copilăria"

Noua structură a pătruns la Gheorghiță — ține condică, călătorește cu trenul, dar mama vrea ca acesta să nu iasă din „rînduială". Își dă seama cu părere de rău că feciorul nu este maturizat și din această cauză nu se poate sprijini pe ajutorul său: „Ești încă un plod, care ai să cunoști de-acu înainte supărările vieții" El nu este pe deplin convins de necesitatea

călătoriei care are scop cognitiv și justițiar: „M-oi duce, răspunse Gheorghiță cu îndoială". „Vitoria îl privi clipind. Îl văzu sfios și nesigur", apoi „Oftă cu năduf..."

Pentru a deveni bărbat a trebuit să străbată împreună cu mama sa drumul labirintic al morții care este în același timp un drum de viață și de renaștere. Tot un act inițiatic este veghea din rîpă, a osemintelor tatălui, act ce se configurează într-o renaștere simbolică și asigură continuitatea între părinte și urmaș, însemnînd și dobîndirea unei personalități: „Sîngele și carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în pași, în zboruri, în chemări".

Maturizarea se împlinește în momentul cînd mînuiește baltagul împotriva asasinului tatălui.

Tema educației este abordată și în caracterizarea Minodorei.

Deoarece a încercat să se abată de la normele arhaice, recluziunea inițiatică la mănăstire, pentru un timp este necesară. Ideea de labirint, degajată de lumea cărții este sugerată și de numele fetei, Minodora însemnînd în grecește dar de la Minos.

În caracterizarea lui Nechifor Lipan se utilizează procedeul măștilor. În acest sens se pune accentul și pe descrierea aspectului exterior, a îmbrăcămintii („Purta căciulă brumărie. Avea cojoc în clinuri, de miel negru, scurt pînă la genunchi și era încălțat cu botfori"), dar și pe stilul vorbirii sale („meșter la vorbă"). Este „vrednic român", cinstit, prietenos, amator de petreceri, fără teamă de hoți. Fiind un personaj absent, el devine o prezență printr-un act de sinteză înfăptuit de cei care l-au cunoscut, revine la viață prin restituire. Nechifor Lipan este un personaj emblemă, reprezentînd lumea din care face parte: „Locuitorii aceștia de sub brad sînt niște făpturi de mirare. Iuți și nestatornici ca apele, ca vremea ; răbdători în suferinți ca și-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca și-n arșițile lor de cuptor, plăcîndu-le dragostea, și beția și datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri și de oamenii de la cîmpie și venind la bîrlogul

lor ca fiara de codru — mai cu samă stau ei în fața soarelui c-o inimă ca din el ruptă...".

Prima propoziție a textului este un enunț definiție. Astfel termenul „locuitorii" și substantivul „făptuiri" intră în ecuație fiind în relație de sinonimie. Un rol important în sesizarea trăsăturilor definitorii îl are fragmentarea. Relația, sintactică dintre determinat („locuitori") și determinanți („iuți și nestatornici"), „răbdători", „fără griji" este întreruptă prin intermediul punctuației. Aceste trăsături sînt evidențiate prin enumerare dar acest procedeu are aici pe lîngă rolul acumulativ și unul rezumativ. Gerunziile, „plăcînd", „ferindu-se", „venind" surprind clipa concretă, dar au și rol rezumativ. Se realizează astfel impresia de emblemă, de efigie. În alt context, N. Manolescu a observat rolul rezumativ al povestirii asupra realului, la Sadoveanu. (N. Manolescu, Arca lui Noe, vol. I, București, Editura Minerva, p. 218—223).

Această sistematizare operează și în descriere.

Pentru Vitoria „mustața aceea neagră" și „ochii aceia cu sprîncene aplecate" sînt „dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani". Detaliul portretistic înlocuiește persoana. Sintetizarea se obține și prin procesul de sinonimizare contextuală, „mustața" și „ochii", apoi „înfățișarea toată" intrînd în raport de egalitate cu termenul abstract „dragostea". De altfel, la Sadoveanu de multe ori substantivele abstracte se concretizează dobîndind statut de personificare: „i-a schimbat numele, ca să nu-l mai cunoască bolile și moartea". Se subliniază aici acțiunea penetrantă a bolii și a morții.

Și construcțiile nominale au scop reductiv: „Ochii mititei și nasurile topor" avînd intenția de a atrage atenția asupra detaliului descriptiv.

La economia textului contribuie și puținele constelații imagistice („întuneric", „umbră", „noapte", „lumină", „a vedea", „a citi", „a privi") dar cu foarte mare putere expresivă, datorită marii frecvențe care le dă regim de cuvînt-cheie.

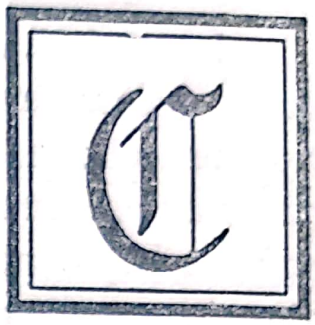
Existînd o interferență între real și mitic, evenimentele viitoare sînt anticipate prin alegorizare și simbolizare, reclamînd interpretarea din

planul prezent: „Astă-noapte a trimes Dumnezeu o dihanie, ca să-mi arăte pe doi dintre cei răi. Cum v-am povestit la crîșmă, am văzut doi hoți la parale". Scena în care eroina se va întîlni în primăvară cu cei doi hoți de vieți, de la Doi Meri, cîștigă relief prin iradiere simbolică, venită din această scenă anterioră.

Textul „Baltagului" se caracterizează prin economie de mijloace, dar se constituie prin intermediul unor imagini cu multă adîncime și procedeele folosite le conferă relief.

„... Baltagul rămîne, în ultimă analiză, romanul unui suflet de munteancă, văduva Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soțul ei (...) sînt comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz pînă cînd nu-și află soțul răpus și nu-i dă creștinească înmormîntare— în aceeași măsură în care Antigona înfruntă pe Creon și merge cu bună știință, la moarte, dorind să dea fratelui urgisit Polinice împăcarea mormîntului". (Perpecissicius, **Mihail Sadoveanu : Baltagul**, în **Mențiuni critice**, București, Editura Minerva, 1971, p. 309). (I.P.)

Scanned with OKEN Scanner



CARTEA OLTULUI

de Geo Bogza

Monografie artistică a locurilor străjuite cu semeție de rîul străvechi, Cartea Oltului izvorăște din istoria și datinile oamenilor fiind un clocotitor poem al naturii și o simfonie a destinului unui neam. Vibrînd ca odinioară Bălcescu și Alecu Russo la imaginea fermecătoare a patriei Geo Bogza creează prin Cartea Oltului o adevărată epopee închinată naturii patriei și, în același timp, o meditație gravă asupra destinului uman. Anticipat, în ceea ce privește poezia naturii, de Calistrat Hogaș și Mihail Sadoveanu, Geo Bogza ne oferă prin Cartea Oltului capodopera reportajului literar, distanțîndu-se de clasicismul baroc și de ironia din stilul lui Hogaș, și detașîndu-se de viziunea pregnant mitică din opera sadoveniană.

După o documentație severă și la fața locului, în vara anului 1939, cînd omenirea se afla în pragul celui de al doilea război mondial, lucrarea avea să se ivească și să vadă lumina tiparului abia în anul 1945. Autorul însuși mărturisește: „Scrisă în anii celui de al doilea război mondial, într-o vreme a întunericului și a urii, ea a pornit din inima mea ca un apel nemărginit pentru demnitatea și măreția ființei umane"[1]

1.Geo Bogza, *Cartea Oltului*, în „Geo Bogza interpretat de .", Editura Eminescu, București, 1976, p. 28

Scanned with OKEN Scanner

Însoțind Oltul de la izvoare — din creierii de cremene ai Hășmașului Mare — pînă la vărsare în Dunăre, autorul transfigurează artistic biografia unui rîu, coborînd în istorie, mitologie și folclor, compunînd astfel, într-o manieră romantică, un veritabil roman liric, o operă de meditație profundă despre spațiu și timp, la care se raportează în permanență omul. Prin „ținta pe care o urmărește această carte nu este biografia unui rîu, ci un tratat de demnitate umană, inspirat din frumusețea și veșnicia lumii"[2].

Personajul principal al operei este Oltul - martor al devenirii în natură și în societate. El este privit atît din perspectivă realistă și imediată, cît și din unghi de vedere fantastic și simbolic. În viziunea autorului Oltul este element al naturii, care inițiază în tainele ascunse ale vieții și are menirea de a semnifica însăși existența laolaltă, a geologicului cu umanul. Cele șapte trepte ale Rîului sînt etape existențiale și vămi ale cunoașterii și aventurii sale cosmice. Compozițional, romanul stă sub semnul unei arhitecturi solid articulate, în care fiecare treaptă, schimbîndu-și decorul și atmosfera, este o nouă față a lumii văzută de Olt în trecerea sa prin viață. Treptele vieții Oltului, precizate ca titluri de capitole distincte, așază viața Rîului sub semnul „Coloanei infinitului", sugerînd parcă nu numai deschiderea spre marile înălțimi, ci și nostalgia timpului ireversibil: I - Oltul izvorăște din Hășmașul Mare sau treapta minerală a existenței lui; II - Oltul se îndreaptă spre miazăzi sau treapta vegetală a existenței lui; III - Oltul se întoarce spre miazănoapte sau treapta împlinirii totale; IV - Oltul străbate Ardealul spre Apus sau treapta vieții spirituale; V - Oltul străpunge Carpații sau treapta marii istorii; VI - Oltul traversează cîmpia sau treapta liniștitului amurg; VII - Oltul se varsă în Dunăre sau treapta întoarcerii în Cosmos. Titlurile capitolelor din interiorul acestor părți — trepte de viață și de construcție arhitectonică — vizează predilecția pentru concentrare metaforică și simbolică și trădează vocația grandiosului și a sublimului din reportajul lui Geo Bogza. Exemplificăm în acest sens cu următoarele titluri: Deasupra oceanului de munți; Ca un vis uriaș al lumii; Oltul coboară asupra lumii; Calea lactee a satelor; Muncă și poezie la picioarele Munților Făgăraș; Oamenii munților și ai cîmpiei stau față în față etc.

---

2 Geo Bogza, Op. cit p 29

Viața Oltului este aceea a unui om în luptă cu sine, în amplul proces al devenirii sale. Umanizat, Oltul are o menire precisă în lume și este silit să înfrunte greutăți, să spargă cu energie stîncile, să trăiască momente de oboseală și apoi de liniște. Erou de epopee, Oltul se naște, simte, gîndește, își face iluzii, are și deziluzii. Se luptă cu bărbăție, pînă cînd intră în împărăția somnului integrîndu-se circuitului cosmic, căci „toată cartea e un lung poem al luptelor lui biruitoare cu piatra, cu inegalitățile și surprizele reliefului; rîul simte și gîndește, fiindcă se naște, e tînăr și matur, ia inițiative și riscă, cîștigă bătălii apoi obosește și moare, ca o ființă uriașă care și-a împlinit un destin"[3].

În drumul său prin viață Oltul, personificat, se întreabă de rostul lumii pe care o străbate și privește cu nostalgie, asemenea omului, desfirarea timpului, de la „singurătatea de pe crestele muntelui unde a apărut, pînă la asprele singurătăți, orizontale ale marilor ape" din oceanul Cosmic. „Din monografia unui rîu cum se anunța Cartea Oltului sfîrșește prin a fi o meditație gravă despre destinul unei umanități. Ființa Oltului se naște din colaborarea întregului univers și din elementele fundamentale ale materiei. Biografia rîului se realizează prin alternanța permanentă între panorama grandioasă a peisajului și fluxul vieții omenești.

Oameni și locuri apar în Cartea Oltului într-o conexiune organică, în cadrul unei realități istorice, statornicită printr-o civilizație străveche. Deasupra Hășmașului Mare se află „punctul geografic încărcat de poezie, istorie și de mister" din care Oltul pornește în lume. Înfruntînd asprele singurătăți „verticale" și groaznica furtună de pe vîrful Calul, Oltul coboară prin gura cascadelor și-și adună apele, pregătindu-se de marea întîlnire cu oamenii. Prima așezare omenească este Mina de aramă de la Bălan, veche de 100 de ani. Martor al existenței materiale și spirituale a locuitorilor de pe malurile lui, Rîul cunoaște istoria locurilor, obiceiurile și datinile împămîntenite aici, la sat și la oraș. Lumea africană a cărămidarilor de la Aita Mare, carierele de bazalt de la Racoș, dar mai ales îndeletnicirile și portul oamenilor din Țara Făgărașului sînt pagini de poezie adevărată ce răzbate în cîntecul muncii îndîrjite. Traversînd marile cetăți de piatră

3. Pompiliu Constantinescu, *Geo Bogza, Cartea Oltului*, Op. Cit. p. 79

ale Carpaților, în perioada deplinei maturități, Oltul străbate spații istorice și sociale, abandonîndu-se în voia cîmpiei absolute și pregătindu-se, cu înțelepciune pentru intrarea în Nirvana. „Poem al emoțiilor geologice, un imn al apei, pietrei și stihiilor, al vegetației și al pămîntului"[4] Cartea Oltului este un poem al demnității umane, scris în acorduri solemne și grave. Coborînd în istorie și folclor, în legendă și mit, autorul oferă imagini care vorbesc despre bogăția spirituală și despre frumusețea morală a locuitorilor acestor plaiuri strămoșești. S-a spus despre Geo Bogza că nu este un descriptiv ci un fantast ce contemplă peisajul, convertindu-l în muzică, într-o adevărată simfonie a destinului. Ceea ce creează impresia de grandoare și sublim în stilul lui Geo Bogza, este limbajul metaforic și simbolic de intensă vibrație lirică. Personificările mitologizante și predilecția pentru hiperbolă și comparație cu sens hiperbolic, fraza amplă, arborescentă, cu unduiri ritmatice, frecvența superlativului și a termenului neologistic conferă operei vigoare și originalitate grăitoare.

Ceea ce susține o prospețime nebănuită și neașteptată în stilul lui Geo Bogza este capacitatea de asimilare poetică a unor termeni concreți sau abstracți aparținînd științei (geologie, geografie, astronomie, istorie, matematică). Creînd „în cadrul reportajului literar, Geo Bogza a dat acestui gen o înălțime artistică pe care nimeni n-o atinsese în trecut și ale cărei posibilități nimeni nu le bănuise"[5]. (I. I.)

4. Pompiliu Constantinescu, Op. cit. p. 79 - 80.

5. Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza*, Op. cit. p. 179

Scanned with OKEN Scanner

CE MULT TE-AM IUBIT

de Zaharia Stancu

Ciclul romanesc inițiat **Desculț** (1948), și continuat cu **Dulăii** (1952), **Jocul cu moartea** (1962), **Pădurea nebună** (1963), **Vîntul și ploaia** (1969) - aceasta din urmă, reluare a mai demult apărutei **Rădăcinile sînt amare** (1958 - 1959), — se încheie în mod strălucit cu micul roman **Ce mult te-am iubit,** apărut în 1968, una dintre cele mai tulburătoare pagini din cîte a scris Zaharia Stancu de-a lungul unei cariere literare dintre cele mai bogate (dar și inegale din punct de vedere valoric).

Conceput tot sub forma unei evocări, lăsînd liber firul afectiv al rememorării să aleagă secvențele semnificative, romanul **Ce mult te-am iubit,** are ca nucleu epic moartea și înmormîntarea mamei naratorului, dar material faptic se organizează, mai degrabă, sub directa influență a obsesiei grave, neliniștitoare și atît de dureros de individuală, a morții. De altfel, s-a afirmat că romanul este „un bocet metafizic" sau un „poem al înmormîntării". Nuanțînd, Eugen Simion afirmă că „e **un poem despre moarte și despre viață** (subl. ns., A.N.), tratat în maniera liberă a unui jurnal." (Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, I, Buc., Ed. „Cartea românească", 1978, ed. a II-a, p 392). Așa cum se poate observa, exegeții operei lui Zaharia Stancu remarcă, în primul rînd, lirismul, dominant în acest roman al sfîrșitului unei lumi (lumea lui Darie și a vechiului sat

Omida), precum și senzația de artă de bună calitate pe care o degajă „grija" manifestată de prozator în organizarea materialului epic, deși aceeași memorie capricioasă ordonează totul (cf. Eug. Simion, op. p. 391).

Naratorul este la fel de atent la reacțiile altora, la propriile reacții, dar atent, aici, și la „mesajele" obscure ce răzbat din natură sau din trecut, capabile să-l alerteze pe cel ce încearcă să le decodifice. Ajuns la o altă vîrstă, povestitorul trăiește acut sentimentul trecerii ireversibile a timpului, se confruntă el însuși cu moartea, încearcă să-i pătrundă sensul, dincolo de experiența anterioară, dincolo de simplificări explicabile prin vitalitatea și optimismul altor etape ale propriei vieți. Naratorul din acest ultim roman al ciclului este **Zăricuță**. Acest nume poate fi pus în relație de continuitate atît de vechiul, și în general cunoscutul Darie, cît și cu numele autorului însuși, deci caracterul autobiografic este mai „declarat"; apoi, în timp ce Darie căuta să impună prin seriozitate, oferind sugestia unui om ce își construiește singur propriul destin, **Zăricuță** (diminutiv) parcă ar sublinia neliniștea omului matur (aproape bătrîn), regretînd anii trecuți ai copilăriei, simțind că are nevoie de cei dragi în confruntarea cu moartea, afecțiunea celorlalți fiind ea însăși o formă de atenuare a tragicului.

Acțiunea își derulează șirul de-a lungul cîtorva zile, de la sosirea lui Zăricuță în Omida și pînă la înmormîntarea mamei, dar firul narațiunii se rupe adesori, pentru a face loc unor amintiri, unor meditații ale eroului-narator. Totuși materialul este mult mai unitar decît în **Desculț**, fără aglomerarea și eterogenitatea din primul roman; numărul personajelor este, la rîndul său, mai redus (deși sînt multe personaje, comparativ cu numărul de pagini), iar acestea sînt mult mai unitar alese (membrii familiei, cărora li se adaugă cîteva figuri reprezentative din universul rural). Nu se poate vorbi în **Ce mult te-am iubit** de vreo evoluție a personajelor, acestea sînt mai degrabă contemplate de narator în momentul impactului cu tragicul eveniment petrecut în familie, fiecare își relevă, astfel, nebănuite zone ale sufletului. „Cei născuți din Tudor și din Dumitra, din Tudor și din Maria, din Maria și din Radu Ochian" (**Ce mult te-am iubit**, Buc., Ed. pentru literatură, 1968, p. 6) au îmbătrînit, se gîndesc deja la propria lor moarte, dar acest fapt nu-i uniformizează,

Scanned with OKEN Scanner

nu-i transformă într-o masă amorfă, fiecare își păstrează doza de dragoste de viață, pofta de a trăi. Toți se agită, încearcă să împlinească dorințele mamei (Elisabeta a tocmit trei preoți, așa cum a fost vrerea mamei) sau să capete ceva din lucrurile rămase de la răposată (Constandina a găsit o pereche de papuci vechi și-i dorește). Unii își plîng propria viață, își jelesc proprii morți, ori încearcă să trimită, prin mama, știri către cei dispăruți mai demult. Unii se îmbată, alții se închid în sine și par să nu mai comunice cu lumea dinafară (Ștefan plînge, plînge întruna, e singurul său mod de a-și manifesta durerea, tata stă în spatele casei, nebărbierit și cu ochii uscați). Agitația este însă reflectarea unei neliniști interioare care-i domină pe toți, fiecare se teme să rămînă singur, cu sine, și preferă să-și caute de lucru, să dovedească tuturor (mai ales sieși) că e viu, că încă mai este necesar celorlalți. Așa se explică animația care domină ograda familiei părintești, ograda, căci casa s-a dărîmat și „cînd se dărîmă o casă este ca și cum ar muri cineva. Ar muri cineva... Ca și cum ar muri cineva..." În contrapunct, fiecare vorbă referitoare la mama (a vreunui venit la priveghi), fiecare gest legat direct de înmormîntare sau de familie reverberează în sufletul naratorului, iar acesta evocă scene de demult, încheagă din amintiri chipul celei dragi: „Toată ziua și toată noaptea treceau trenuri de marfă pe lîngă casa noastră.

- Nu vă urcați, maică, pe linia ferată, că vă taie trenul, vă omoară trenul.

Cu tot felul de spaime a trăit mama, **dar a trăit.** Acum nici o teamă n-o mai stăpînește, nici una. Fața ei, pe care moartea a întinerit-o și a înfrumusețat-o, e senină. Acum însă mama e moartă, moartă, nu adormită, moartă de-adevăratelea, moartă pentru totdeauna." „Soră-mea Evanghelina îmi poartă grija.

- Zăricuță, oi fi ostenit, maică, hai la mine acasă, să te culci și să dormi măcar un ceas, două.

Pînă acum soră-mea Evanghelina îmi vorbea cu didă, ca o soră mai mare ce-mi era. Acum mama e moartă, dar ea, Evanghelina, ne va ține, la nevoie, loc de mamă... **Loc de mamă!**... Nimeni nu poate să țină loc de mamă."

Scanned with OKEN Scanner

Lirismul operei se realizează polifonic, captînd durerile individuale într-o unică durere a unei umanități conștiente că moare, chiar dacă numai în clipele impactului cu tragicul eveniment. Mulțime de simboluri, de obsesii și laitmotive contribuie la realizarea acestui „bocet metafizic" Fotografia devine o salvare de la uitare (de aici, reproșurile pe care și le face Darie, în legătură cu mama), albinele și furnicile închise în coșciug, împreună cu mama, devin simboluri ale aerului și luminii solare, pe de o parte, și ale pămîntului și întunericului, pe de alta, Kire, gornistul satului, cere voie să-i cînte moartei **Stingerea**, convins că e o vitejie mai mare ca pe front să naști și să crești doisprezece copii. Dar laitmotivul cel mai dramatic, cel ce dă și titlul romanului, este constituit din cuvintele tatălui, singura formă de manifestare a durerii acestui om sobru care niciodată n-a făcut paradă de sentimentalism: „Mărio, Mărio, ce mult te-am iubit eu pe tine, Mărio, Mărio!..." Cuvintele reflectă durere adîncă, dar și (auto)reprosul că nu i-a spus niciodată mamei că o iubește: „Cuvintele acestea ar fi trebuit să i le spun maică-ti pe cînd trăia. Ar fi făcut-o fericită. Ar fi bucurat-o." Tatăl, Tudor, este personajul cel mai clar conturat al romanului, poate și ca o compensație, poate și ca o necesitate de a acorda mai multă atenție singurului părinte rămas în viață. Nici acum, cînd Maria a murit, nu suportă excesele, durerea este în suflet, nu în afară, pare să spună el: auzind bocetul păgîn al Constandinei, o trimite pe Elisabeta s-o potolească, pentru că altfel o omoară el și o îngroapă alături de mama; o ceartă pe Stela că dă știri, prin mama, pentru Florică al ei; după înmormîntare, n-are curaj să meargă acasă, dar nici la crîșmă, să se îmbete, cum îl îndeamnă Zăricuță (mama nu l-a văzut niciodată beat, cum ar putea să-l vadă acum?)

Pierderea mamei este sursa unei dureri adînci provocate unei familii numeroase și modeste, toți resimt golul imens pe care moartea ei îl lasă în urmă. Observația este însă confirmată de un eveniment (aproape) absurd petrecut în lumea satului: în timp ce cortegiul funerar merge spre cimitir, clopotul anunță o altă moarte, „să nu fi murit vreun copil, spune tata, mi-ar părea rău să aflu c-a murit vreun copil. Copiii nu trebuie să moară. Trebuie să trăiască, să crească și să ajungă oameni". (op. cit., p. 86).

Scanned with OKEN Scanner

În multitudinea de procedee artistice să sublinieze, prin diverse modalități, tragedia din familia naratorului, prezența lui Toma Ursu ocupă un loc cu totul aparte. Bătrîn de 90 de ani, ercul este ucis de nepotul căruia, în urmă cu vreo douăzeci de ani, îi lăsase averea sa drept moștenire, cu condiția să-l îngrijească pînă la moarte. Exasperat că bunicul nu mai moare, Guță Ursu îl ucide în chiar ziua înmormîntării mamei, motivul: mînca prea mult și nu voia să moară. Apariția episodului are multiple conotații: subliniază ideea că permanent moartea coexistă cu viața (mereu mai moare cineva), apoi, prin absurdul ei, uciderea bătrînului evidențiază contrapunctic dragostea pe care o purtau celei dispărute fiii și nepoții, de asemenea, s-ar putea desprinde și concluzia că nu există reguli de trecere în moarte, destinul fiecăruia (sau hazardul) hotărînd cînd și în ce manieră va muri individul

Întregul spațiu rural, așa cum îl înregistrează naratorul, pare în declin, familii întregi au dispărut, casele au îmbătrînit sau au fost dărîmate, bisericuța din cimitir sau crîșma văduvei lui Bucur Bucurescu sînt numai amintiri ale unor timpuri apuse, chiar dacă și astăzi vinul e prefăcut și cîrciumarul bea de bucuria revederii, neuitînd să-și treacă însă consumația în contul clientului. Uitarea este, de altfel, singura salvare din imperiul tragic al gîndurilor, revenirea la grijile cotidianului redă încrederea în viitor, accentuează senzația de viață plenară. Viața continuă victorioasă; pierderea ireparabilă devine amintire. (A.N.)

Scanned with OKEN Scanner

În mulțitudinea de procedee artistice să sublinieze, prin diverse modalități, tragedia din familia naratorului, prezența lui Toma Ursu ocupă un loc cu totul aparte. Bătrîn de 90 de ani, ercul este ucis de nepotul căruia, în urmă cu vreo douăzeci de ani, îi lăsase averea sa drept moștenire, cu condiția să-l îngrijească pînă la moarte. Exasperat că bunicul nu mai moare, Guță Ursu îl ucide în chiar ziua înmormîntării mamei, motivul: mînca prea mult și nu voia să moară. Apariția episodului are multiple conotații: subliniază ideea că permanent moartea coexistă cu viața (mereu mai moare cineva), apoi, prin absurdul ei, uciderea bătrînului evidențiază contrapunctic dragostea pe care o purtau celei dispărute fiii și nepoții, de asemenea, s-ar putea desprinde și concluzia că nu există reguli de trecere în moarte, destinul fiecăruia (sau hazardul) hotărînd cînd și în ce manieră va muri individul

Întregul spațiu rural, așa cum îl înregistrează naratorul, pare în declin, familii întregi au dispărut, casele au îmbătrînit sau au fost dărîmate, bisericuța din cimitir sau crîșma văduvei lui Bucur Bucurescu sînt numai amintiri ale unor timpuri apuse, chiar dacă și astăzi vinul e prefăcut și cîrciumarul bea de bucuria revederii, neuitînd să-și treacă însă consumația în contul clientului. Uitarea este, de altfel, singura salvare din imperiul tragic al gîndurilor, revenirea la grijile cotidianului redă încrederea în viitor, accentuează senzația de viață plenară. Viața continuă victorioasă; pierderea ireparabilă devine amintire. (A.N.)

Scanned with OKEN Scanner

CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÎNTENI

de Marin Preda

Scris, se pare, în răstimp de trei ani, timp record pentru Marin Preda, romanul **Cel mai iubit dintre pămînteni** (apărut în 1980) încheie în forță o activitate literară curmată prematur. Recitit la cîțiva ani de la apariție, surprinde prin forța neobișnuită de sondare a realității, prin cunoașterea unei game vaste a manifestărilor psihicului uman. **Cel mai iubit dintre pămînteni** fructifică, într-o formă inconfundabilă, liniile sugerate de romanul „obsedantului deceniu", aducînd o anume dimensiune, care adesea lipsea acestuia. Venit într-o vreme cînd resursele păreau epuizate, romanul lui Marin Preda produce o ridicare în metaforă, în semnificație, a unor fapte, întîmplări, ale căror resorturi brutale erau îndeobște cunoscute. Nu întîmplător personajul principal e un filozof, Victor Petrini, care caută expediția eșecului său, dar și reperarea unor cauzalități care fac din individ o victimă a mecanismelor sociale și politice. E foarte greu de fixat o anumită temă tipică acestui roman, pentru că din tema principală se ramifică o serie de teme secundare, uneori acaparatoare. O împrejurare venită cu totul pe neașteptate l-a adus pe Victor Petrini în fața instanței de judecată, tocmai cînd se părea că destinul i-a surîs, a intrat într-o albie mai calmă, în sfîrșit și-a deschis resursele

bunăvoinței. Acuzația foarte gravă care planează asupra lui: săvîrșirea unei crime. După despărțirea de Matilda, prima soție, Victor Petrini o cunoaște pe Suzy Culala, căsătorită cu un inginer dipsoman, Pencea. Într-o excursie, în urma unei altercații cu acesta, Petrini îl împinge, involuntar, în prăpastie. E a doua crimă, după ce, în penitenciar, unde fusese aruncat pentru trei ani pe nedrept, din motive bizare, îl eliminase pe un supraveghetor care își pusese în gînd să nu-l lase să iasă viu de acolo.

Prietenul său, avocatul Ștefan Pop, Ciceo, îl sfătuiește să povestească în scris ceea ce i s-a întîmplat, să-și prezinte astfel depoziția. Romanul e, așadar, confesiunea unui personaj aflat într-o situație-limită. Confesiunea îl eliberează pe Victor Petrini, îl apără parcă de „barbaria concretului", îl purifică. Chiar spune, în final: „Mi-am recitit acest lung manuscris și dincolo de ceea ce conține, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă, și pe care nu l-am putut ocoli fiind încredințat că altfel m-as fi chinuit îndelung, fără să obțin, spiritualmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit" **Cel mai iubit dintre pămînteni** devine, așadar, confesiunea celui plecat în căutarea fericirii, la care nu ajunge decît după eliberarea conștiinței de balastul conjuncturalului, imediatului, după ce subiectul găsește firul roșu al existenței, înțelege legile care i-au determinat avatarurile Povestirea lui Petrini e o „povestire exemplară" (în sensul pe care îl acordă Mircea Eliade acestei sintagme pentru a defini mitul), de aceea, după ce o încheie, nu o distruge Ultimele rînduri ar putea defini substanța cea mai pură a cărții în care „mitul fericirii prin iubire" e văzut ca dimensiune definitorie a existenței umane. Celebrele cuvinte „ .dacă dragoste nu e, nimic nu e!. " se umplu de o rezonanță cu totul aparte după ce afli istoria acestui personaj care scria eseul Era ticăloșilor „Concluzia" lui Victor Petrini e o parafrazare a cuvintelor Sfîntului Apostol Pavel (Epistola I către Corinteni, cap 13), în care dragostea e pusă chiar deasupra credinței. „Și de-aș avea darul proorociei si tainele toate de-aș cunoaște și orice știință, și de-aș avea atîta credință încît să mut munții din loc, iar dragoste nu am, nimic nu sînt" Sînt dovezi că autorul s-a gîndit la aceste cuvinte ale apostolului

Eugen Simion (vezi **Prefața** la ed. a doua, 1984) afirma că acest roman al lui Marin Preda e un „roman total, nu roman fluviu" Disocierea pe care o face reputatul critic, conduce la o anumită interpretare, la găsirea numitorului comun al atîtor episoade care se desprind din fluxul narativ principal **Cel mai iubit dintre pămînteni**, în viziunea aceluiași critic, e „romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăieste printr-un destin" (p 7) Două ar fi marile evenimente care marchează destinul lui Victor Petrini: dragostea pentru Matilda și pentru Suzy Culala. Între acestea si înainte de acestea, o serie de istorii, cu gradul lor de ironie, culoare sau chiar dramatism, dar fără să angajeze total psihicul lui Petrini (Nineta, Căprioara etc.). Victor Petrini polemizează cu eroii camilpetrescieni pe tema lucidității și a suferinței: „Cîtă luciditate, atîta suferință! Da, așa e! Dar cine dracu te pune? De ce nu ne mai iubeste? Ce stupid, cînd totul ar fi atît de simplu dacă am păstra în noi revelatia acelor clipe sublime, acea seninătate izbăvitoare"

Desigur, spațiul nu ne permite să dezvoltăm considerațiile despre diferite dimensiuni ale romanului, dintre care cele mai importante ar fi cea erotică, socială si politică Fiecăreia îi corespunde o multitudine de întîmplări, episoade existențiale mai mult sau mai puțin revelatoare (unul se retine, cu deosebită pregnanță, al deratizării, unde este trimis personajul, alături de Vintilă, după ieșirea din închisoare). Medii sociale diverse (de la lumea scriitorilor și medicilor pînă la lumea lui Acojocăriței), mentalități, intrigi subterane, prieteni și dușmani, conturează „totalitatea unei existențe" din care Victor Petrini, prin scris, se eliberează. Sînt nenumărate pasaje aforistice în confesiunea lui. Efortul dramatic de a se smulge „fatalității relației", de a descoperi o lege secretă a existenței sale, spune lucruri esențiale despre condiția omului dintotdeauna. Să ne amintim, în acest sens una din afirmațiile lui Marin Preda: „Omul e o divinitate înlănțuita de puterea condițiilor Să le înfrîngem și vom domni ca niște zei" Victor Petrini „domnește" asupra destinului său, în ciuda tuturor aparentelor. (O. M)

CIOCOII VECHI ȘI NOI
de Nicolae Filimon

Operă în multe privințe exemplară pentru istoria romanului românesc, **Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănîncă** întrunește toate caracteristicile unei paradigme epice prin care se încheie o epocă (mai mult culturală decît literară), spre a se deschide o alta, marcată de un mult mai accentuat spirit estetic. Publicat mai întîi sub formă de foileton în „Revista română", și tipărit în volum în 1863 la „Imprimeria statului", romanul lui Filimon succede unei destul de numeroase serii de încercări narative de mai lungă întindere, unele repede și inexplicabil abandonate, altele hibride, artificioase și destul de precare sub raportul realizării („Tainele inimei" de Kogălniceanu, „Manoil" și „Elena" de Bolintineanu, „Un boem român" de Pantazi Ghica, „Mistere din București" de Ioan M. Bujoreanu, „Don Juanii din București" de Radu Ionescu etc.). Comparat cu predecesorii săi, autorul **Ciocoilor...** pare un scriitor mai matur, sensibil evoluat, dovedind o înțelegere superioară a funcției și posibilităților literaturii. Faptul este vizibil atît la nivel tematic, prin noutatea și relativa profunzime a realității investigate, cît și sub aspect retoric, compozițional. Totuși, într-o măsură destul de pronunțată, opera lui Filimon este și o sinteză a tendințelor ce i-au premers: romanul sentimental și de moravuri, epica de mistere, romanul de senzație și realist (în maniera Eugène Sue) povestirea istorică sau cu subiect patriarhal.

Scanned with OKEN Scanner

Există în acest „prim roman românesc" (cum îl consideră în unanimitate istoricii noștri literari) multe naivități și inabilități de construcție, personajele sînt croite după tiparele celui mai strident maniheism, obiectivitatea relatării cedează mult prea adesea în fața **parti-pris** -ului satiric, unele pasaje au un caracter excesiv moralizator, acțiunea e de la un punct încolo previzibilă iar conflictele umane nu implică aproape deloc psihologia etc. Și cu toate acestea, scrierea lui Filimon nu și-a pierdut nici astăzi puterea de atracție, stîrnind în continuare pasiuni interpretative dintre cele mai neașteptate. „De unde vine totuși — se întreba în 1941 G. Călinescu — rezistența romanului, atît de șubred la analiză?" Și tot el încerca să răspundă: „Din marea siguranță a desenurilor și a tonurilor fundamentale. Tabloul e lucrat repede, în fierbințeala intuiției, prin contururi și gesturi schematice, renunțîndu-se la detalii. (...) Simplificarea colorilor și a liniilor face ca tabloul să fie cu atît mai neted cu cît e mai îndepărtat"[1] . Dar „îndepărtarea" aceasta, despre care vorbește marele nostru critic, nu privește doar stilul, tehnica de lucru a autorului, ci și materia, substanța intimă a cărții. Reușita lui Filimon a rezultat probabil și din distanța temporală pe care el a știut să o impună între sine și subiectul ales. Nu numai pentru noi, cititorii de azi, ci și pentru autorul lui, **Ciocoii vechi și noi** e un roman istoric, un roman inspirat din trecut. Pentru a-și scrie cartea, Filimon a fost mai întîi obligat la o muncă de arhivar, conspectînd documentele unei epoci (1814—1821) nu mult îndepărtate în timp de propria sa lume, însă definitiv istoricizată (de la limbaj și vestimentație pînă la suprastructura politico-administrativă) la începutul deceniului VII al secolului trecut. Rezultatele cercetărilor de arhivă s-au topit parțial în pasta fabulației, însă nu de puține ori au trecut direct în subsolul paginilor sau în unele secvențe „independente", completînd adevărul artistic și accentuînd coordonata artefactieră a întregului demers. Putem descoperi în această procedură semnul unei naive scrupulozități „științifice", ce pare de prisos în cadrul unei opere de ficțiune. Lipsa unei bogate tradiții a scrisului beletristic, ca și inexperiența romanescă a autorului ar putea fi

1. G.Călinescu — *N.Filimon*, în „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent", Ed. „Minerva" 1982, pg. 358 — 364

aduse în discuție. În funcție de perspectiva critică aleasă, calitățile și defectele romanului se pot însă dovedi entități reversibile. Perpessicius a găsit de cuviință să semnaleze „excesul de material documentar"[2], un exces — consideră criticul — de factură romantică, rod al preocupării prea insistente pentru „culoarea locală". Nicolae Manolescu observă, dimpotrivă, că „exhibarea documentației" nu are o valoarea negativă. Cu ajutorul capitolelor de arheologie socială, al actelor și inventarelor copiate direct din hîrtiile epocii lui Caragea, „ficțiunea e situată în mijlocul unei istorii reale" și scrierea lui Filimon dobîndește astfel calitatea de „întîiul nostru roman istoric adevărat"[3]. Trebuie totuși să observăm că opera aceasta nu are aproape nimic de-a face cu patosul evocator sau cu molcomul elan anamnetic al narațiunilor ce-și propun să reconstituie pur și simplu trecutul. Apoi, aplecarea spre romantism a autorului e mai degrabă superficială. Această trăsătură la urma urmelor firească (în contextul coexistenței la noi a curentelor literare) e mereu contrabalansată de o certă vocație socială și realistă, cu accent pe „descrierea analitică"(Tudor Vianu)[4] și infatigabila pornire a observării interiorității prin fizionomie. Înainte de a fi un exponent al unei epoci, înainte de a fi un erou excepțional prins în vîltoarea unor situații excepționale, Dinu Păturică, figură întru totul memorabilă, este un personaj tipic plasat în contexte tipice, de natură acestea a-i preciza și mai mult „personalitatea", apartenența sa la o galerie de caractere etern-umane. Poate că realismul

---

2. Perpessicius — *Nicolae Filimon „Ciocoii vechi și noi"*, în „Scriitori români", II, Ed. „Minerva", 1986, p. 85—90.

3. Nicolae Manolescu, — *Roata norocului*, în *„Arca lui Noe"*, I, Ed. „Minerva", 1980, p. 106—119.

4 Tudor Vianu — *„Începuturile realismului N.Filimon"* — în „Arta prozatorilor români", I, ed. „Minerva", 1966 p. 74—85

Alte referințe critice: Paul Cornea — *„Ciocoii vechi și noi" sau arta romanului e altceva decît romanul ca artă*, în „Itinerar printre clasici", Ed. „Eminescu", 1984; Al.Călinescu — *„Ciocoii vechi și noi" sau A.B.C.-ul romanului*, în „Biblioteci deschise", Ed. „Cartea românească", 1986; Radu G. Țeposu — *Ciocoiul gentilom*, în „Viața și opiniile personajelor", Ed. „Cartea românească", 1983.

(de factură mai degrabă stendhaliană decît balzaciană, cum a remarcat G. Călinescu) romanului și personajului nu ni s-ar fi părut astăzi atît de pronunțat, fără lunga serie a parveniților și impostorilor, ariviștilor și aventurierilor norocului pe care proza noastră i-a omologat la vreme cu o serioasă promptitudine: Tănase Scatiu, Stănică Rațiu, Lică Trubadurul, Iancu Urmatecu etc. Abia atinsă și destul de vag conturată, ca un element între altele, la precursorii săi, tema parvenirii devine la Filimon o obsesie sociologică în stare să-și subordoneze totul, inclusiv opera literară ca atare. Că este vorba în primul rînd de o problemă socială pe care autorul încearcă să o ilustreze, într-un mod cît mai puțin plicticos și abstract, apelînd la mijloacele literaturii, deducem chiar din „Dedicația" și „Prologul" care deschid romanul. Cele două scurte texte de premeditare subminează într-un fel interesul cititorului pentru particularitatea operei și imprevizibilitatea acțiunii, dar ele au rolul de a propune un cod al lecturii care să confrunte în permanență substanța epică cu ideologia — afirmată deschis de la bun început — pe care ea o încorporează. Scriind literatură, Filimon nu urmărește divertismentul, ci morala fabulei, aspectul etic al faptelor narate. Sforile personajelor sale sînt strîns ținute în mînă pentru că Păturică, Andronache Tuzluc și Chera Duduca, pe de o parte, Gheorghe, Banu C. și Maria, pe de alta, reprezintă două serii antinomice ireconciliabile, modele pozitive și negative de aspirație și conduită. Interesant și simpatic prin excesul de alb și negru și grija maniacală de a lipi peste tot etichetele cu rol de orientare în spațiul moravurilor și năravurilor, maniheismul lui Filimon transcende totuși literatura și privilegiază o posibilă (cu toate că elementară) tipologie socială. „O moralitate abstractă veghează la căpătîiul realității concrete"[5], fapt normal pentru epoca în care scria Filimon, cînd literatura încă nu se emancipase de sub constrîngerea funcției sale critice, pedagogică și naiv mimetică. De altfel, titlul dublu al romanului, cu a doua sa parte de natură paremiologică („ce naște din pisică șoarici mănîncă") este grăitor tocmai în acest sens. Nu numai că substanța cărții confirmă adevărul proverbului, dar în final acest

5 Nicolae Manolescu *„Roata norocului"* în *„Arca lui Noe"*, I, Ed. „Minerva", 1980, p. 106—119

nărav „genetic" e și sancționat cu toată asprimea cuvenită. De unde tezismul literar de rigoare. Rămînînd însă numai la aceste constatări, am opera o reducție simplificatoare. Pendularea între senzaționalul romantic și veridicitatea realistă, între concret și livresc, între istorie, sociologie și morală vorbește mai probabil despre o voință a complexității operei, decît despre indecizia auctorială a unui perimetru strict delimitat. Construcția romanului nu pare a fi menită întru totul urmăririi destinului personajelor. Unele interludii „eseistice" sau istoriografice lasă pentru o vreme acțiunea în suspensie, totuși ele își au un rost al lor instructiv, ferind, pe de altă parte, întreaga construcție de precaritate și monotonie. Revenirile la ficțiune se fac prin reamintirea capitolelor în care personajele au fost provizoriu părăsite dar între timp aceste personaje au suferit transformări miraculoase și orizontul lor de existență s-a colorat cu noi ambiții și planuri. Eroii lui Filimon evoluează întotdeauna prin salturi invizibile cititorului, însă situația aceasta nu are de ce să surprindă sau să nedumirească, de vreme ce destinul tuturor protagoniștilor se află prescris în chiar schema teoretică ce guvernează cartea. Unele planuri ale demersului epic se întretaie sau se desfășoară paralel, actele și acțiunile personajelor se luminează reciproc și, în ciuda unor hiatusuri sau interpretări exterioare fabulației, subiectul romanului se construiește relativ simplu, într-o simetrie socială a ascensiunii și degringoladei individuale. Totul începe într-o dimineață de toamnă a anului 1814, cînd Dinu Păturică, fiul unui modest boiernaș de țară, se prezintă cu prefăcută umilință în fața marelui postelnic Andronache Tuzluc, căruia îi înmînează o scrisoare conținînd rugămintea de a i se încredința o slujbă cît de măruntă. Primit pentru început ciubucciu în casa boierului fanariot, tînărul aspirant, progenitura treti-logofătului Ghinea „ot Bucov sud Saac", se și pune imediat pe treabă, dîndu-și silință să-și completeze cît de repede educația ciocoiască și, prin „răbdare și înșchiuzurlîc", să ruineze în scurtă vreme toată averea făcătorului său de bine Urcînd cu o stupefiantă iuțeală treptele ierarhiei sociale a timpului, Păturică știe să-și facă prieten nu doar norocul, ci și naivitatea postelnicului, furînd pe rupte, în deplină complicitate cu venala Duduca și bogasierul Costea Chiorul Rămas lipit pămîntului, Andronache Tuzluc se vede peste noapte deposedat și de nurii fostei sale „țiitoare", devenită

soția ciocoiului. Asta pare prea mult și fanariotul înnebunește. Fostul ciubucciu, vînzătorul lui Tudor Vladimirescu (căci sîntem acum în 1821), ajuns, prin bunăvoința lui Ipsilanti, ispravnic peste două județe, nu va întîrzia să-și primească și el pedeapsa. Succesorul lui Caragea noul domnitor Grigore Ghica, își pleacă urechea la plîngerile țăranilor, sosiți la curte cu jalba-n proțap, și, aflînd grozăviile spoliatoare ale demonicului parvenit, îl trimite pentru totdeauna la ocna părăsită. Dincolo de această tramă principală, există și un plan secund și paralel al cărții, în care un grup de personaje „angelice" evoluează potrivit schemei morale a binelui care triumfă asupra răului. Incoruptibilul Gheorghe, fostul vătaf de curte al lui Tuzluc se căsătorește, în sfîrșit, cu inocenta Maria, fiica banului C., spre marea mulțumire a boierului pămîntean. Proiectul autorului fusese, totuși, mai ambițios: alături de romanul lui Dinu Păturică, „ciocoiul cu anteriu și cu călămările la brîu al timpilor fanariotici", să ne prezinte și fizionomia „ciocoiului cu frac și cu mănuși albe din zilele noastre" Din păcate, proiectul acesta nu s-a realizat decît pe jumătate. Cum ar fi arătat un Dinu Păturică în haine nemțești nu putem ști. Cert este că acela pe care îl cunoaștem face parte din categoria personajelor cu valoare de arhetip Nicolae Manolescu are, fără îndoială, dreptate atunci cînd vede în romanul lui Filimon „mai curînd o parabolă a arivismului, decît o descriere realistă a lui"[6] O parabolă a relațiilor și conflictelor sociale, gîndită din perspectiva unei mentalități binare, specifică basmului, pare romanul în totalitatea lui. Aparența vieții personajelor este realizată prin sumara notație a gesturilor, prin reproducerea unor replici strict orientate de interesele imediate, dar mai ales prin lectura fizionomiilor. Accesul direct la trăirea psihologică fiindu-i autorului interzis (căci el lucrează cu niște marionete ale ideilor sale), obrazul devine în orice circumstanță o expresie a ipoteticului caracter ascuns. Tot ceea ce gîndesc și simt pesonajele li se citește pe față, în directa descendență a metodei lui Lavater și Balzac Simularea în acest fel a vietii interioare este ingenioasă, înșelătoare pentru cititorul naiv, dar de la un moment dat încolo mecanismul devine previ-

6 Nicolae Manolescu — *Poata norocului*", în „Arca lui Noe" I, Ed „Minerva" 1980, p. 109—119

zibil Totuși, în felul acesta ni se propune o strategie viabilă, prin care tipologicul primește concretețe, eroii părînd a-și înscrie destinul în iluzia realistă Adevărata atitudine a prozatorului față de actanții săi se vede imediat în epitetele incriminatoare (sau dimpotrivă!), ca și în comentariile ce însoțesc adesea faptele. Unii protagoniști sînt judecați cu vizibilă părtinire, alții puși de cîte ori se poate la stîlpul infamiei (Chir Costea Chiorul o pățește chiar la propriu!). Reflecțiile pe marginea actelor celor aduși în scenă decad adesea în emfatică teorie cu valoarea generală, și de aici retorismul, apelul la expresiile tipice de extracție folclorică, gustul aluziei culturale. Uneori comentariile primesc o turnură ironică, ușor parodică, dacă nu de-a dreptul satirică. Stilul lui Filimon pare hibrid, dar poate că tocmai eterogenitatea procedeelor pe care el le amestecă în pagină, acest ireductibil conflict al scriiturilor divergente creează savoarea scrisului său. G Călinescu descoperea cu încîntare în roman „un ton arheologic, multicolor, oriental, de o împestrițare de Halima"[7] (Gh. C.)

7 G Călinescu — *N.Filimon*, în „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent" Ed „Minerva", 1982, pg 358 — 364

Scanned with OKEN Scanner

CIULINII BĂRĂGANULUI

de Panait Istrati

La mai bine de un veac de la nasterea autorului si de cincizeci de ani de la moartea lui, opera lui Panait Istrati continuă să preocupe atît critica literară românească, precum și pe cea străină, franceză în primul rînd După ce debutase în presa socialistă din România, tînărul brăilean (prieten apropiat și devotat al lui Ștefan Gheorghiu), însetat de cunoaștere și libertate, stăpînit de mitul prieteniei, va cunoaste celebritatea în țara lui Voltaire, după ce încercase un număr impresionant de meserii și învățase de unul singur limba franceză. Prima scriere, **Chira Chiralina** (1923), va impune publicului un prozator profund original, „un Gorki balcanic", un povestitor cu adînci rădăcini în cultura noastră, deși poate că gustul pentru exotic al Occidentului a găsit și el satisfacție Spirit neliniștit, preocupat de idealul „dreptății absolute" ca un personaj camilpetrescian, Panait Istrati va stîrni mari patimi în jurul personalității sale, va deveni un „caz", atît pentru prieteni, cît și pentru ceilalți, iar opera sa va intra pentru o vreme într-un con de umbră (inutilă tentativă de a marginaliza în acest fel pe autor și scrierile sale) În ultimul sfert de secol însă. viața și opera lui resuscită interesul exegeților, convinși de geniul scriitorului român: Al. Oprea publică trei ediții ale monografiei **Panait Istrati. Dosar al vieții și al operei** (ultima apărută postum la Ed. „Minerva", col. B.P T., în 1984), iar Mircea Iorgulescu oferă prima parte a studiului **Spre alt Istrati** (Ed. „Minerva" 1986)

O problemă serioasă ridicată de opera lui Istrati este aceea a apartenenței sale la literatura franceză sau la cea română. Panait Istrati s-a considerat întotdeauna scriitor român, chiar dacă toate operele sale importante au apărut mai întîi în franceză; mai mult decît atît, nemulțumit de modul cum fusese tradusă **Chira** în limba mamei sale, va da el însuși o formă românească acestei capodopere, așa cum va proceda mai apoi și cu alte scrieri, după cum mai tîrziu va încerca să-și „readucă" în patrie întreaga operă (tentativă nereușită, din păcate) O reflectare a acestei „probleme"o reprezintă chiar cele două serioase ediții românești ale scriitorului: prima îngrijită de Al. Oprea, în traducerea lui Eugen Barbu (apărută inițial la E.P.L. și apoi la „Minerva", inițiată în 1966, ajunsă la vol. IX) și o alta, îngrijită de Al. Talex, în traducerea autorului (cît a apucat) și a editorului, apărută la aceeași editură, începînd din 1982 (cuprinzînd patru volume masive) și completată de volumul Panait Istrati, **Cum am devenit scriitor**, Craiova, Ed. „Scrisul românesc", 1981, ediție îngrijită de același neobosit și fidel Al Talex.

Ciulinii Bărăganului, apărută în 1928 în limba franceză, este o carte tulburătoare, pe care autorul o dedică simplu și firesc „poporului român, celor unsprezece mii de asasinați de guvernul român, celor trei sate: Stănilești, Băilești, Hodivoaia rase cu lovituri de tun. Crime săvîrșite în martie 1907 și rămase nepedepsite" (Panait Istrati, **Nerantula și alte povestiri**, Buc., Ed. „Minerva", 1984, p. 461). Opera apare în românește la Editura „Modernă", în 1943, prefațată de Perpessicius, în traducerea autorului (primul capitol) și a lui Al. Talex, și ne oferă ea însăși un exemplu în ceea ce privește efortul scriitorului de a-și publica opera în românește, deși lupta din greu cu boala, cu sărăcia, părăsit fiind de toți cei altădată prieteni și tovarăși.

Abordînd tema răscoalelor țărănești din 1907, opera istratiană se circumscrie unei tematici profund românești, chiar dacă îmbracă formă franceză, iar spiritul creator (de aici, ca și din întreaga operă) nu este al unui **dezrădăcinat** și nici al unui scriitor mediteranean amator de „exotic", ci al fiului unui pooor care-și strigă protestul împotriva nedreptății Puține pagini s-au scris în literatura noastră care să egaleze în frumusete pe cele

Scanned with OKEN Scanner

dedicate de autorul **Haiducilor** frumuseții și măreției Bărăganului, sufletului curat al copilului de aici, cojanului ialomițean. Al. Oprea considera **Ciulinii Bărăganului** „o poemă epică deschisă" și observa că „pentru prima oară patosul poeziei nu mai este determinat de evocarea răzvrătirii solitare, ci a revoltei colective, a maselor țărănești" (op. cit., p. 224), iar J Robertfrance o socotea drept „cea mai puternică operă a acestui scriitor" (în Panait Istrati, **Neranțula și alte povestiri**, Buc., Ed. „Minerva", 1984, p. 663).

Narațiunea se face la persoana întîi, deși eroul-narator nu este Adrian Zografi, feciorul Joiței și nepotul lui moș Anghel, ci Matache, băiețandru dintr-un sat al bălților ialomițene, care atras de mirajul ciulinilor pornește curajos de-a lungul cîmpiei, în căutarea unui vag ideal, neclar conturat. S-a observat, pe bună dreptate, existența a două părți distincte ale operei: prima, sub semnul mirajului depărtărilor și al fabulosului, cea de-a doua oglindind „realist" imaginea satului românesc de la începutul secolului nostru precum și revolta din Trei Sate Istrati se dovedește și în această creație un bun povestitor, genial în mînuirea diverselor mijloace specifice narațiuni de tip oral, capabil să realizeze un personaj-narator memorabil, fără ca firul epic să pornească de la experiența de viață a prozatorului, așa cum se întîmpla în alte cazuri (v **Codin Mihail**, chiar **Chira Chiralina** ș.a.).

Articolele din proza socialistă, schița **O noapte în bălți** dovedesc preocuparea lui Istrati în ceea ce privește oglindirea în artă a soartei țăranului român, a revoltei acestuia, precum și simpatia scriitorului pentru cei mulți și exploatați. El însuși trăise în copilărie la unchii săi Dumitru și Anghel, în cătunul Baldovinești, și cunoscuse viața aspră a lucrătorilor cîmpului. De altfel, **O noapte în bălți** este o pagină memorabilă, reflectînd revolta surdă a țăranului care a ajuns deja la capătul răbdării, capabil să-și omoare calul drag și cumpărat cu greu, dar gata să-l omoare și pe stăpînul care nu permite clăcașilor săi nici măcar stuful bălților, cel care „era de la Dumnezeu", nu semănat.

Primul din cele paisprezece capitole ale micului roman este dedicat în întregime Bărăganului, vastei întinderi de pămînt din estul Munteniei;

Scanned with OKEN Scanner

ostil încercării țăranului de a-l cultiva (datorită secetei), dar creînd predispoziții spre visare. „Întins, de cînd lumea, peste toate țarinile pe care le arde soarele, între dunoasa Ialomița și Dunărea ursuză. Bărăganul se află, cît ține primăvara și vara, în luptă vicleană cu omul harnic pe care nu-l iubește și căruia îi refuză orice bunăstare, afară doar de aceea de-a hoinări și de a urla în toată voia" De altfel, cîmpia devine ca însăși personaj în această epopee **sui generis**, erou capabil să-și dezvăluie forța și tainele cui vrea să i le pătrundă. „Visări, gîndiri, înălțare și pîntec gol, iată ce dă gravitate omului născut pe Bărăgan – această pustietate care ascunde apa, în adîncimile ei și unde nimic nu răsare de la sine, nimic, afară de ciulini" „El începe să domnească îndată ce omul harnic se retrage în coliba lui, îndată ce ciulinii înțeapă rău și cînd vîntul dinspre Rusia se pune să sufle cu temei. Asta se întîmplă prin octombrie" Prezentarea cîmpiei denotă dragostea celui care i-a cunoscut măreția din momentele cînd stihiile și buruienile se dezlănțuie, din momentele în care omul își permite să cuteze visînd. Ciulinii devin astfel dublu simbol, corespunzător celor două părți ale scrierii: „ciulinii nu erau decît vis și îndrăzneală, invitație să schimbi ceea ce ai cu ceea ce ai putea să ai, fie chiar mai prost", respectiv, „Țara întreagă, de la Dorohoi la Vîrciorova, nu-i decît un Bărăgan, pe care se plimbă, cu biciul în mînă, ciulinii în altfel veninoși E vorba de acei ciulinii care trebuie stîrpiți, dacă nu vrei să vezi printre alte nenorociri, fugindu-ți copiii de-acasă și luînd-o razna prin lume!" Fecior al unor olteni pripășiți în satul ialomițean Lăteni, Matache nu mai suportă peștele, singura hrană și sursă de cîștig a localnicilor, și pleacă la drum cu tatăl său, încercînd să facă negustorie cu pește sărat, încărcat într-o căruță prăpădită, la care se află înhămat un cal pe potrivă Tatăl este o fire molcomă, blajină, visătoare, în contrast cu apriga și întreprinzătoarea mamă, adevăratul susținător al familiei. Călătoria celor doi (sfîrșită tragic) capătă proporții colosale în ochii copilului, devenind adevărată aventură, spațiile largi, sălbăticia și pustietatea locurilor încîntă si predispune la visare, chiar dacă încet, încet căruța se dezmembrează iar calul moare. Numai că întoarcerea în Lăteni cu puținul agonisit pe drum si la Călărași nu va avea loc Aflînd că soția i s-a prăpădit, tatăl pornește încă o dată, pe jos de data aceasta, să

cutreiere Bărăganul însoțit de fiul său și de cavalul din care scotea cîntece de o rară frumusețe. Se stabilesc pe moșia Duducăi, fire blîndă, prietenoasă, lipsită de voință și de poșta de înavuțire Moșia Duducăi este de izbeliște, de muncit se muncește numai pentru a se asigura traiul tuturor de azi pe mîine, iar stăpîna, deși primește pe toți cei pripășiți prin partea locului, nu manifestă nici un interes pentru latura practică a vieții pentru că este ea însăși o „victimă" a ciulinilor O romantică poveste de iubire sfîrșită tragic a marcat-o pentru toată viața. Dar Matache nu se poate împăca ușor cu viața lîncedă de la Duduca, așa că împreună cu Știrbu (porecla lui Ionel, băiatul rotarului din sat) va porni în urmărirea ciulinilor, însoțiți pentru o bucată de drum de alți băieți din sat. Pregătirile de plecare, făgăduințele unui drum reușit („domnu' Vasilică, judecător la Călărași; domnu' Andrei, pălărier la București; domnu' Tache, mare marchitan la Brăila.Toți aceștia, laolaltă, sînt feciori de cojani de la noi! Ce ar fi fost de capu' lor, azi, dacă n-ar fi plecat?" — si călătoria în sine capătă importanța unor gesturi sacre, repetînd (actualizînd) datul tradiției: (ciulinul, n.n.) „meu, la fel de mare și rotund, nu-mi dădea mai puțin de furcă, deoarece vîntul sufla vijelios. Și nu era vorba să urmărești mii de ciulini dintr-o dată, ci cît mai mult cu putință unul și același, mai ales că cei frumoși erau rari. Înarmați cu prăjini ușoare, cu un cîrlig în vîrf, retezam avîntul arbuștilor noștri zburători, îndată ce-și manifestau dorința să ne semene pe drum" J Robertfrance consideră că se poate observa în acest exod al ciulinilor însoțiți de copii, un mit, „o legendă mai puternică decît oamenii care o suportă ca pe o fatalitate", căreia i se supun, cuprinși fiind de febra unei migrații bezmetice.

Așa se termină prima parte a **poemului-povestire** (cf Al. Oprea), partea frumoasă, generată de frumusețea frustă a Bărăganului, de dansul ireal al ciulinilor și de mirajul depărtărilor, și începe cea de-a doua, în care Matache și Ionel au ocazia să vadă în deplinătatea ei toată urîțenia unei societăți nedrepte. Deși se adăpostesc la o familie (relativ) înstărită, aceea a fratelui lui Știrbu, cei doi cunosc crunta exploatare a oamenilor, revolta care stă să răbufnească. Imaginea răscoalei din Trei Sate se realizează din scurte episoade, conduse însă cu siguranță de povestitor, revelatoare

pentru întreaga răscoală: povești de dragoste curmate brutal de pofte josnice, prezența muncitorului bucureștean între țărani, îndemnîndu-i la revoltă, reprimarea sîngeroasă (absurd de crudă) a răscoalei:„Sînt arestați aproape toți cei care nu-s omorîți!" Ceilalți ciulini, cei urîți, sînt mai puternici decît oamenii, îi supun prin forța brutală a armelor și-i fac pe copii să priceapă (prea) devreme cît de nedrept e construită societatea. Paginile dedicate marelui eveniment istoric au forță, chiar dacă nu pot egala romanul lui Rebreanu, de altfel autorul urmărește alte scopuri, diferite de ale autorului Răscoalei. Subiectul operei, versurile populare incluse în text, frumusețea paginilor traduse de autor dovedesc în mod elocvent că trebuie să-l socotim pe Panait Istrati un mare scriitor român, o mare conștiință românească a începutului de secol XX (A. N.)

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTAREA ROMÂNIEI

de Alecu Russo

Poemul în proză „Cîntarea României" apare în septembrie 1850 în revista „România viitoare" publicată de Bălcescu la Paris, fără a avea menționat numele autorului, acesta fiind desemnat, după un procedeu romantic consacrat, drept un călugăr anonim. În 1855 poemul este publicat în țară, într-o nouă versiune, în revista „România literară", revistă condusă de V. Alecsandri, care continuă ideile și orientările „Daciei literare"

Poemul a fost și mai este o bogată sursă de controverse legate de ideea paternității acestei scrieri. Faptul este consemnat și de George Călinescu în „Istoria literaturii române..." (Ed. Minerva, București, 1982, p 191): Numele lui Al. Russo se leagă de „Cîntarea României", asupra paternității căreia s-a discutat îndelung, primindu-se în cele din urmă știrea dată de V Alecsandri că scrierea „publicată în jurnalul meu a fost compusă în limba franceză de Al. Russo și tradusă în românește de N Bălcescu. Dar autorul însuși dădu în 1855 o versiune română".

Dar, dincolo de această enigmă a istoriei literaturii române, tonalitatea, modalitatea de adresare ne îndreptățesc să privim capodopera drept un poem în proză, cu un anume ritm interior, cu variate modulații care îl feresc pe autor de patetism, menținîndu-l în limitele tonului biblic cu meșteșugite nuanțări cronicărești.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul este organizat în 65 de cînturi care nu sînt altceva decît expresii ale unor sentimente și idei, toate convergînd spre o înaltă atitudine civică, patriotică a autorului.

Opera este o laudă, un imn, în sens clasic, adus **României**, și a tot ceea ce este românesc: istorie, folclor, limbă, spiritualitate, cultură, frumusețe naturală, idealuri, vise etc.

Textul abundă în interogații retorice din care transpar sentimentele de mîndrie națională, dar și de durere, atunci cînd reflecțiile sînt îndreptate spre trecutul istoric vitreg: „care e mai mîndră decît tine între toate țările semănate de Domnul pre pămînt? care alta se împodobește în zilele de vară cu flori mai frumoase, cu grîne mai bogate?"

„Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară?

„Pentru ce gemi și țipi, țară bogată?"

Țara apare personificată: ea are fața îmbrobodită, îi curg lacrimi, tresare, trupul ei se topește de slăbiciune, inima i se frînge cu iuțeală, autorul folosind permanent persoana a II-a singular.

De la interogații, autorul trece la exclamații retorice, cu efect electrizant, mobilizator, în stil '48-ist: „Deșteaptă-te! Rădică capul, țară bîntuită de vijăliile lumei, țară legată de jugul durerei!" (p. 161), „...o patria mea, jărtfește-te!" (171).

Impulsul revoluționar insinuat contemporanilor (ca și Bălcescu în **Românii subt Mihai Voievod Viteazul**) își află obîrșia în exemplul strămoșilor și vitregia istoriei neamului. Opera este o viziune lirică asupra istoriei românilor de la formarea lor ca popor și pînă spre mișcările revoluționare din secolul al XIX-lea. Pămîntul strămoșesc, era încă sub stăpînirea dacilor liberi, este un adevărat Eden rîvnit de romani. Dacă Școala Ardeleană lansa imaginea unui popor eminamente roman ca origine, Al. Russo propune elogiul, în egală măsură, al învingătorilor și al învinșilor, dacii fiind oponenți pe măsura „cuceritorilor lumii", iar românii urmașii ambelor mari popoare: „...învinși și învingători cad în genunchi, și la lumina flacării își dau dreapta și se iau în brațe... fii cu inimă bună... țară binecuvîntată... Tu fusăși altarul rudireai crivățului cu pustia, a bărbăției cu mintea, a slobozeniei cu puterea. Din această rudire frămîntată cu sînge și sfințită prin foc se naște un popor nou"

Sînt pagini în opera lui Russo care sînt adevărate versuri scrise în cel mai autentic stil modern. Iată o definiție poetică a patriei: „Patria e aducerea-aminte de zilele copilăriei... coliba părintească cu copaciul cel mare din pragul ușii, dragostea mamei... plăsmuirile nevinovate ale inimei noastre... locul unde am iubit și am fost iubiți... cîinele care se giuca cu noi, sunetul clopotului bisericei satului ce ne vestește zilele frumoase de sărbătoare... zbieratul turmelor cînd se întorceau în amurgul sării de la pășune... fumul vetrei ce ne-a încălzit în leagăn, înălțîndu-se în aer... barza de pe streașină, ce caută duios spre cîmpie... și aerul, care nicăierea nu este mai dulce" (p. 169).

Imaginea țării dobîndește în acest cînt monumentalitate, complexitate, enumerarea atîtor elemente conturează un tablou emoționant, veridic, pur românesc.

Paleta evocării patriei este extrem de variată și toate figurile de stil conturează cel mai pur lirism. Autorul este atent și la cromatică; astfel amintind de cotropitorii leși, descrie locul pedepsei aplicate de marele Ștefan: „...copacii erau împestrițați de frunze felurite pline de o rouă roșie... și în vîrful unui stejar bătrîn, un vultur alb fîlfîia și scutura din aripi... (...) și tu ai legat pe viteji doi cîte doi... și ai arat cu dînșii țărîna... și ai semănat cu sîngele și cu sudoarea lor Dumbrava Roșie, pădurea, sîngelui!" (p. 176).

Predominantă rămîne alternarea echilibrată, armonioasă a stilului biblic cu cel cronicăresc. În cîntul 1 descoperim modulațiile psalmilor, formele verbale arhaice inverse: „Domnul Dumnezeul părinților noștri înduratu-s-a de lacrimile tale, norod nemîngîiat, înduratu-s-a de durerea plămîilor tale, țara mea?" (157).

În cîntul 35 este dat un fragment dintr-o presupusă cronică moldovenească, în care observăm îmbinarea stilului cronicăresc cu cel biblic, producînd efecte stilistice deosebite: „Dacă dușmanul vostru vă cere legăminte rușinoase de la voi, atunci mai bine muriți prin sabia lui decît să fiți privitori împilării și ticăloșiei țării voastre... Domnul părinților voștri însă se va îndura de lacrimele slugelor sale și va rădica dintre voi pe cineva, carele va așeza iarăși pre urmașii voștri în volnicia și puterea de mai neinte" (p. 173).

Scanned with OKEN Scanner

Fiind un text poetic, vrem să atragem atenția și asupra cîtorva comparații inedite: „...norul se varsă pe pămînt ca un rîu întărîtat și ca o mare fără margine". „Tu ești ca corabia fără cîrmă bătută de furtună" (ultima amintind de o frumoasă descriere a lui Antim Ivireanul).

Concentrîndu-ne asupra textului, constatăm că multe figuri de stil: epitetele, comparațiile, chiar metonimiile converg spre metafore, devin, cu alte cuvinte, metaforizante. Astfel, elemente din exemplele de mai sus menționate devin metafore: norul, furtuna, viscolul, frigul, crivățul, nu sînt altceva decît simboluri ale războaielor, ale luptelor vitrege purtate de români. Țara e definită tot printr-o expresie metaforică, drept: țară de jertfă, pămînt de sînge și de durere."

Vorbind de cotropirile turcești autorul folosește des metonimia, parcă, din dorința de a scrie cît mai puțin numele dușmanului. El scrie că în zare se ivea „turbanul" sau că „semiluna strălucește".

Melodia sună și stilul aforistic depistabil în cîntul 29: „Lupta întărește pe cel slab și primejdia mărește pe cel tare... tot bunul are nevoile sale. Ghimpul se ascunde subt floare... așa și slobozenia mulți vrăjmași are. pentru că este partea cea mai frumoasă, cea mai roditoare din moștenirea părintească. Nu aurul este bogăția neamurilor, nu neavutul este sărăcia oamenilor. Avuțiile de aur sînt peritoare, sărăcia harnică e o bogăție ce nu se răpește: munca e bogăție vecinică".

Maximele sînt în spiritul zicalelor și proverbelor românești, adevărate depozitare ale unei experiențe existențiale vaste.

Pentru a da ritmicitate și muzicalitate poemului, autorul reia unele cînturi, realizînd adevărate laitmotive. Astfel cîntul 1 este același cu cîntul 52, cîntul 2 este identic cu 53, 3 devine 54, iar 55 e reluat de cîntul 62. Se realizează astfel o aprofundare a ideilor enunțate, insistîndu-se deci, mai mult pe aspectele care îi par autorului mai importante.

„Cîntarea României" rămîne, atît prin conținut, cît și prin forme artistice, o bijuterie a literaturii române, o operă inedită plină de patos și de lirism. (L. C.)

Scanned with OKEN Scanner

CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH

de Hortensia Papadat-Bengescu

Mișcarea progresivă de obiectivare a manierei narative în opera Hortensiei Papadat-Bengescu dobîndește o valoare incontestabilă abia odată cu așa-numitul ciclu al Hallipilor. Dincolo de un anume convenționalism tematic, rezultat al sincronizării involuntare (probabil) cu moda europeană a „romanului de familie" („Forsyte-Saga", „Les Thibault", „Les hommes de bonne volonté", „Chronique des Pasquier" etc.), ansamblul epic pe care ni-l propune autoarea se recomandă prin frapanta sa originalitate, printr-o viziune asupra mediului social fără un precedent în literatura noastră, prin teribila sa putere de pătrundere în mecanismele cele mai intime ale individualității, ceea ce face necesară invocarea numelor lui Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann, Joyce, Hortensia Papadat-Bengescu n-ar fi putut deveni o „mare europeană" cum a numit-o Camil Petrescu, fără să fi fost mai întîi o mare inovatoare a romanului românesc. Între literatura sa și creația autorilor mai înainte amintiți au fost și pot fi în continuare stabilite nenumărate similitudini, corespondențe, paralelisme, analogii. O observație cu valoare generală, care poate explica unul din motivele asocierilor în discuție, e totuși necesară: la toți acești prozatori patosul explorator al demersului narativ are în primul rînd în vedere lumea interioară a eului, complexele conștiinței, hipersensibilitatea perceptivă și psihică, formele de frustrare și compen-

sare morală, dar viziunea globală a textelor se caracterizează prin obiectivitate, echilibru, realism. Despre „subiectivitatea obiectivă" a romanului european modern ar fi multe de spus și **Concert din muzică de Bach**, cea mai cunoscută și apreciată creație a Hortensiei Papadat-Bengescu (apărută în 1927 la Editura „Ancora") ar putea fi considerată o scriere exemplară pentru o astfel de demonstrație. Importanța sa pentru evoluția ulterioară a prozei autohtone e dincolo de orice discuție. Acest roman care „s-a citit pe măsură ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședintele literare ale cercului **Sburătorul** din 1925" reprezintă pentru Eugen Lovinescu „o contribuție hotărîtoare la procesul urbanizării literaturii noastre"[1]. În acest volum — constată criticul — „puterea de creație obiectivă se îmbină cu două calități contradictorii, lirismul frenetic și incisivitatea analizei psihologice practicată cu pasiune științifică"[2]. Ceea ce surprinde însă, înainte de toate, la Hortensia Papadat-Bengescu, această scriitoare autodidactă dotată cu un uimitor instinct al creației, e maniera sa inconfundabilă de construcție și exprimare. Autoarea posedă un mod de a scrie cu totul personal, viguros și naiv, artificial și organic, ezitant și decis, căruia criticii s-au și grăbit să-i cartografieze deficiențele, uneori parcă în ciuda propriilor porniri admirative. Același Eugen Lovinescu observa cu o fină pătrundere că stilul **Concertului...** este „pletoric prin exces de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notațiilor, pedant prin științism"[3]· lipsit de claritate și sobrietate, dar că exact acest stil constituie și forma cea mai adecvată a cărții, forma ei necesară, perfectă. Contradicția pe care o sesizăm în aceste afirmații e numai aparentă. Din punctul de vedere al artei literare clasice, cu toate restricțiile sale normative Hortensia Papadat-Bengescu e o artistă incompletă, insurgentă. Tensiunea stilistică a scrierilor sale e rezultatul permanentei ciocniri dintre dorința de autenticitate și canoanele sacrosante ale Esteticii. Chiar dacă atenuată de-a lungul timpului, tensiunea aceasta rămîne o dimensiune nerezolvată a operei, manifestată — paradoxal poate — în

1,2,3, — Eugen Lovinescu — *„Contribuția <<Sburătorului>> la poezia epică. Hortensia Papadat-Bengescu — Concertul din muzică de Bach"*, în „Istoria literaturii române contemporane", vol. II, Ed. „Minerva", 1973, pp. 250—254

beneficiul valorii sale. Originea contradicției în discuție se află în primele scrieri ale prozatoarei, cele din perioada anilor 1918 — 1925 (adunate în volumele „Ape adînci", „Sfinxul", „Femeia în fața oglinzii", „Balaurul", „Romanța provincială"), texte extrem de curajoase prin experimentalismul lor spontan, practicat în absența oricărei tradiții autohtone a sondajului psihologic. Instalîndu-și obiectivele într-un spațiu de viață umană lipsit de un instrumentar expresiv preelaborat, Hortensia Papadat-Bengescu își asumă toate riscurile pionieratului, neputînd totuși uita că ceea ce ea scrie aparține literaturii. Proza noastră nu cunoscuse încă pînă atunci o retorică a subiectului profund, de dincolo de granițele liniarei coerențe logice. Astfel, în textele scriitoarei limbajul analizei, al observației psihice, formele interogării interioare se constituie de la sine, empiric, prin apel la ambiguitatea și sugestia lirică, printr-o îndrăzneață împrospătare a vocabularului și sfidarea obișnuitelor tipare sintactice. Structura scrierilor pare rezultată din mișcarea naturală a proceselor de transcripție. Dar prozatoarea știe că se află în spațiul literaturii, a cărei convenție o păstrează. Acțiunea ei nu are în vedere subminarea ideii de literatură, ci edificarea unui nou limbaj adecvat noului teren de explorare. Dimensiunea corporală, sensibilă, viscerală a existenței e poate cea mai importantă fantasmă formativă a scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu. Autoarea însăși mărturisește: „... ceea ce scriu, ce cuget nu e în principal idei și sentimente, ci senzația lor, de aici, chinul, dorința de a reda nu descrierea senzației, ci senzația însăși"[4] Proiectul unei scrieturi care să investigheze universul sensibilității, al simțurilor și fiziologiei, cu toată puritatea lor primară, este original și curajos, dar urmărirea lui din interiorul literaturii se dovedește cît se poate de dificilă. Între senzațiile naturale ale vieții și expresia lor lingvistică se interpun implacabil retorica, arta formulării enunțurilor literare, conștiința estetică. Între universul de senzații al trupului și litera care apasă cu mecanismul său stereotip asupra prospețimii acestui univers se constituie o contradicție pe care nimic nu o poate rezolva și care reprezintă, de fapt, motorul ascuns al creației. Revenind la problemele

4. Hortensia Papadat-Bengescu —*„Scrisori către G. Ibrăileanu"*, în „Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...", Ed. „Eminescu" 1976, pp. 52 și 62

Scanned with OKEN Scanner

genetice ale romanului **Concert din muzică de Bach**, trebuie mai întîi să consemnăm faptul că tema „trupului sufletesc", teoretizată și ilustrată cu strălucire în „Fecioarele despletite", primește aici noi valențe și noi dimensiuni prin confruntarea sa cu patologia și boala. Prințul Maxențiu, Sia, gemenii Hallipa și doctorul Rim sînt personaje care ilustrează prin comportamentul și psihologia lor aspecte diferite ale raportului dintre corporalitate și mentalitatea individuală. Nu întîmplător Pompiliu Constantinescu a vorbit în legătură cu proza Hortensiei Papadat-Bengescu despre un „realism biologic", ca și despre reducția unor eroi la condiția de „tipuri organic determinate"[5]. Complexitatea romanului e sesizabilă inclusiv la nivelul ideilor generale pe scheletul cărora se articulează materia epică. Alături de tema existenței fiziologice, putem vorbi despre o temă a degradării morale și sociale, despre una a interiorității (spațiale și psihologice) și despre alta a cuplurilor în curs de cristalizare sau disoluție. Motivul morții și al muzicii tind să dobîndească, prin interesul exclusiv care li se acordă în finalul romanului, statut de teme majore. Unele cupluri aduc în prim-plan ideea parvenirii, altele evoluează sub semnul erosului sau al pasiunii carnale. Un motiv important e acela al adulterului. Personajele cărții sînt distribuite în triunghiuri afective și „acțiunea" se desfășoară alternant, în trei spații casnice diferite, deși corespondente între ele. Pe de o parte asistăm la viața conjugală a Rimilor, căreia i se adaugă, în calitate de infirmieră a doctorului convalescent, Sia, fiica lui Lică și a „bunei Lina". Pe de alta, cunoaștem traiul de vagabond citadin al Trubadurului și urmărim imixtiunea sa în intimitatea palatului Maxențiu, unde va îndeplini dublu rol de „maître d'écurie" și amant al Adei. În sfîrșit, într-un al treilea plan facem cunoștință cu anodinul om de afaceri Drăgănescu și cu bovarica sa soție Elena, sedusă în cele din urmă de farmecul celebrului Marcian, dirijorul concertului din muzică de Bach. Susținerea acestui concert constituie ceea ce s-ar putea numi intriga romanului, unde — după cum remarca G. Călinescu —„vreo desfășurare epică propriu-zisă nu există, ci numai o lentă mișcare în viața socială a

5. Apud Mircea Zaciu —*„Hortensia Papadat-Bengescu"*, în „Masca geniului", E.P.L., 1967, pp.198—220

unor familii, care sînt spionate rînd pe rînd de scriitoare cu ajutorul personagiilor care fac vizite, și sînt surprinse în dramele lor intime"[6] Existența fiecărui erou în parte pare comandată de tropisme irepresibile. Sobrul profesor Rim e dominat de instincte elementare și asaltează cu răbdare citadela reprezentată de „fecioara capricioasă" Sia. Buna Lina trăiește sub teroarea cotidiană a pretențiilor vărului Lică, a ipohondriei lui Rim și a grijii de a-și ascunde „păcatele tinereților". Sia denotă o iubire vecină cu bigotismul pentru tatăl Lică și își găsește moartea în urma unei încercări disperate de a pedepsi, prin libertinaj, infidelitățile paterne ale acestuia. Nestatornicul Trubadur e urmărit și înfrînt de pasiunea și calculul Adei, cea care reușește să-l transforme în scurtă vreme într-un domn bine, viitor candidat la deputăție. Prințul Maxențiu își urăște soția și se introspectează cu voluptate, pradă unei maladii incurabile cu efect final expiator. Glaciala Elena e o sclavă a convențiilor sociale care dirijează înalta societate, Drăgănescu e un rob al dorințelor Elenei, iar Marcian un posedat al muzicii. Eroii romanului sînt purtătorii unor fizionomii parțiale, și asta datorită faptului că ei aparțin unui univers uman repartizat pe secvențe de-a lungul mai multor cărți, în care prim-planurile variază. Numai ansamblul ni-i poate restitui integral. Mai este însă de remarcat și că acestor eroi le lipsește „latura socialului activ" de factură balzaciană, spiritul pecuniar sau mercantil, ambiția unei cariere sau sentimentul destinului, ceea ce le explică infirmitățile, obsesiile și fixațiile interioare. Avem de-a face cu o lume de aspirații terestre, care iubește aparența, convenția, distincția, bunăstarea și luxul, igiena și plăcerea fizică. Cu excepția poate a „umilului " Lică, a cărui devenire socială e totuși bine dirijată de fosta făinăreasă Ada Razu, personajele **Concertului...** sînt lipsite de energie, singura lor grijă fiind aceea de a-și conserva condiția atinsă la un moment dat. Se simte în tot cuprinsul cărții o anume lentoare a existenței, un fel de încetinire a ritmurilor vitale, deriva și degradarea personalității indivizilor fiind totală și ireversibilă. Atmosfera crepusculară a acestei lumi se naște din tonalitatea epică fundamentală. Hortensia

6. George Călinescu — *„Hortensia Papadat-Bengescu"*, în „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent", Ed. „Minerva", 1982, pp. 737—742.

Papadat-Bengescu repudiază posibilitățile dinamice superior realiste ale reprezentării, în favoarea unui tip de relatare care amestecă inextricabil narațiunea și analiza, descrierea exterioară și comentariul, informația nudă și expresia lirică. Deși omniscientă, perspectiva aleasă nu este în același timp și impersonală. Procedeele romanului „doric" interferează cu cele specifice „ionicului", într-o desfășurare plană, continuă, cînd cinică sau plină de ironie, cînd condescendentă și neutră, ca într-o „lungă fină, inteligentă clevetire de femeie de lume"[7], adeseori greoaie și prolixă, dar de o surprinzătoare densitate a informației. Hortensia Papadat-Bengescu rămîne încă și azi o prozatoare dificilă, care-și solicită enorm cititorul. Aceasta probabil și datorită stilului baroc, cu nuanțe estetizante, care ne duce cu gîndul la proza lui Macedonski, la memorialistica lui Ion Ghica și la lumea crailor lui Mateiu Caragiale. Stilul acesta e însă în directă legătură cu resorturile adînci ale analizei. Posesoare a unui simț vizual „construit fiziologicește astfel încît să nu vadă scoarța lemnului, ci să treacă prin ea, ca printr-un geam, în miezul lui"[8], autoarea **Concertului...** este o extraordinară observatoare a trăirilor psihologice, urmărite prin largi dezvoltări, pînă în straturile lor infinitezimale de articulare. Paginile dedicate maladiei necruțătoare ce determină transformarea interioară a prințului Maxențiu sînt antologice în acest sens. Aici, într-adevăr, dublarea sensibilității fizice prin reflecția intelectuală amintește tehnica romanelor lui Marcel Proust. Hortensia Papadat-Bengescu este prima noastră mare scriitoare modernă care a coborît fără teamă în infernul subconștientului, al psihanalizei. Importanța ei pentru restructurarea retorică și compozițională a romanului românesc, dar și în direcția delimitării unor mari zone de investigație epică nici astăzi epuizate, este covîrșitoare. Tudor Vianu aprecia cu exactitate: „Alături de fermentațiile

7. George Călinescu — *„Hortensia Papadat-Bengescu"*, în „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent", Ed. „Minerva", 1982, pp.737—742.

8. Hortensia Papadat-Bengescu — „Scrisori către G.Ibrăileanu", în „Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...", Ed. „Eminescu", 1976, pp. 52 și 62.

Scanned with OKEN Scanner

subconștientului, nuvelele și romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice și psihice, marilor episoade ale clinicei (...). Odată cu aceasta pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaște literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe de altfel că orice suferință a corpului e și o boală a sufletului, un principiu al disoluțiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv și exact"[9] (Gh. C.)

---

9 Tudor Vianu — *„H Papadat-Bengescu"*, în „Arta prozatorilor români", E.P.L., 1966, pp 197—213

Alte referințe critice: Ioan Holban — *„Hortensia Papadat-Bengescu"*, Ed. „Albatros" 1985; Maria-Luiza Cristescu — *„Hortensia Papadat-Bengescu — portret de romancier"* Ed „Albatros", 1976; Liviu Petrescu — *„Caturile conștiinței"* în „Realitate și romanesc" Ed „Tineretului" 1969, pp 83—122

CRAII DE CURTEA-VECHE
de Mateiu I Caragiale

Romanul lui Mateiu I Caragiale (această personalitate a cărei distincție spirituală transpare în opera sa singulară și stranie), e rezultatul unei relativ îndelungate elaborări. Autorul l-a conceput în 1910, redactînd prima parte în 1916, 1918, 1919, și modificînd apoi pe alocuri Partea a doua a fost scrisă între 1918 și 1921, pe episoade: 1918 — momentul intrării lui Pașadia și Pirgu în restaurant, 1920 — prezentarea călătoriei lui Pantazi, 1921 — rememorarea vremurilor apuse, de către Pașadia. Partea a treia a romanului e începută în 1922 și continuată în 1924 și 1926, iar ultima parte e terminată cu un an mai tîrziu Romanul a fost publicat pe fragmente între 1926 — 1928 în revista „Gîndirea" Editorial **Craii de Curtea-Veche** apare în 1929

E vorba de primul roman al unei trilogii proiectate de scriitor, din care a mai realizat fragmentar **Sub pecetea tainei** publicat în „Gîndirea" (dec. 1930 — apr. 1933) și, rămas la stadiul de proiect, **Soborul tatelor** cu titlul inițial **Școala tatelor**, (o singură pagină, ian 1929).

Originea titlului acestei scrieri singulare în literatura noastră o aflăm într-o anecdotă a lui I. L. Caragiale din revista Vatra (1894), anecdotă ce vorbea despre răsculații mahalalei bucureștene, în 1770, după mazilirea lui Grigore Ghica. Răsculații și-au ales domn și s-au înfrățit cu „strengarii" bucureșteni, apucîndu-se de jafuri, omoruri și aprinzînd case

Melanos grecul purta straie domnești și conducea bandele călărind, beat mort, un măgar După trei zile și trei nopți de spaime, negustorii au adus pe un agă turc din Cotroceni care, însoțit de o mică oaste, a prins pe cîțiva „crai" și i-a spînzurat. „Această revoluție se numește a apelpisiților de la Curtea-Veche". (Vatra, an I, ian. 1894, p. 62).

O altă ipoteză dă Șerban Cioculescu: în **Istoria generală a Daciei** de Dionisie Fotino, tradusă de G. Sion în 1895, există relatarea unui fapt asemănător petrecut la începutul secolului al XIX-lea, după căderea guvernului provizoriu al lui Mihai Șuțu (cf. Ș. Cioculescu, **În jurul lui Mateiu I. Caragiale,** în **Vatra,** p. 180).

În cadrul literaturii interbelice **Craii de Curtea-Veche** ocupă un loc privilegiat. Pe linia romanului de tranziție, fidel în mare măsura direcției tradiționale de la „Gîndirea", romanul se detașează însă de tot ce se crease pînă la acea dată. G. Călinescu îl situează pe Mateiu Caragiale între suprarealiști prin punctele comune cu Edgar Poe, pentru tentația oniricului, perisajul crepuscular și-l apropie și prin alte elemente de poeți ca I. Barbu și I. Vinea. Cartea se hrănește din realitatea Bucureștiului începutului de secol XX. E vorba de incidența a două lumi, una în ascensiune, cealaltă în risipire. Arivismul burgheziei calcă pe blazoanele vechii aristocrații. Fondul îl constituie amestecul de balcanism și occidentalism reflectat la nivel socio-uman prin înclinația nobiliară în contact cu decrepitudinea și trivialitatea.

Structural, **Craii de Curtea Veche** e o narațiune numită impropriu **roman.** G Călinescu remarcă lipsa de compoziție, personajele insuficient conturate, deși tipice, conflictul nedezvoltat și încheierea „întunecoasă".

O succesiune de episoade, de întoarceri în trecut și pătrunderi în tărîmul oniric nu ar constitui o premisă pentru lipsa de compoziție. Dar epicul e trimis într-un plan secund și cartea se construiește din frecvente pasaje narativ-descriptive, portrete ample de aspect **monografic** (cf Teodor Vîrgolici) întreruperi ale firului narativ cu alte planuri.

Subiectul propriu-zis e simplu dar acțiunea se contorsionează și lasă unele episoade în suspensie.

Scanned with OKEN Scanner

Partea întîi, **Întîmpinarea crailor**, realizează trei ample portrete bazate pe descriere ale comesenilor naratorului la birtul Covaci. Pașadia, Pirgu și Pantazi sînt nedespărțiți în petreceri, frecventînd cele mai obscure localuri. Ospățul la birtul Covaci îi pune față în față, realizînd un contrast izbitor. Urmează o prezentare succintă cu trimiteri în istorie a Curții-Vechi. Un alt episod e inserat în final, cînd cei patru părăsesc birtul ciocnindu-se de Pena Corcodușa a cărei poveste o reînvie Pantazi. Numele de „crai de Curtea-Veche" dat de Pena trezește lui Pantazi o adîncă plăcere.

Partea a doua, **Cele trei hagialîcuri**, e construită pe motivul călătoriei imaginare în spațiu și timp, cu Pantazi și respectiv Pașadia, după o scurtă relatare a împrejurărilor în care naratorul i-a cunoscut, o călătorie în jurul globului și alta prin imaginare în trecut, în secolul al XVIII-lea.

Titlul celei de a treia părți e **Spovedania** și se justifică prin autobiografia lui Pantazi. „Acțiunea" e înnodată cu firul narativ al părții întîi. Pantazi și naratorul intră în alt local, la Durieu, unde Pantazi, grecul și nobilul mediteranean cu ascendență probabil normandă, își povestește viața ca pe o istorie romantică. O familie nobilă, o copilărie fericită, singurătatea, o dragoste neîmplinită, averea.

În **Asfințitul crailor** (partea ultimă), narațiunea continuă în casa Arnoteanu unde Pantazi și Pașadia intră într-un conflict care pricinuiește despărțirea lor. Cauza e Ilinca Arnoteanu cu care Pantazi urma să se căsătorească și pe care Maiorică și Elvira, părinții ei, plănuiau s-o vîndă lui Pașadia — mijlocitorul fiind Pirgu. Fata moare de scarlatină. La cîtva timp Pașadia se stinge în brațele unei femei ușoare, iar naratorul se desparte de Pantazi la graniță după ce, în preajma Curții-Vechi, Pena Corcodușa, care răposase, îi întîmpină a doua oară, cu alt chip, înseninat de moarte și poate de amintirea marii ei iubiri.

Narațiunea nu are o intrigă propriu-zisă, ci se construiește ca o succesiune de episoade a căror întrepătrundere o asigură implicarea mai mult sau mai puțin directă a crailor, uneori simplul contact vizual. Valoarea scrierii stă în materialul ei, în fresca socială, în configurarea tipurilor și mai ales în nuanțarea și minuțiozitatea limbajului.

Scanned with OKEN Scanner

Personajele sînt tipuri deosebit de plastice ca apariții, chipuri reprezentative ale boemei bucureștene în preajma lui 1910. Pașadia și Pantazi vin dintr-o lume aflată în crepuscul, aristocrația secolului trecut cu noblețea și distincția ei fascinantă dar și cu decăderea ei morală, cu corupția ei comportamentală.

„Pașadia era un luceafăr". Înzestrat cu un rar rafinament intelectual, el stîrnește simpatii și dușmănii la fel de puternice. Frumusețea, trufia, blazarea se îmbină cu încrederea în sine, cu tăria de caracter, dar Pașadia e totodată „o fire pătimașă, întortocheată tenebroasă, care, cu toată stăpînirea se trăda adesea în scăpări de cinism" Multa suferință de-a lungul anilor, trădarea familiei, munca nerecunoscută îl împietriseră și îi răpiseră încrederea în bine și în cinste. Măreția lui în viciu ca și în virtute, desfrîul practicat cu sobrietate și eleganță țin de comportamentul omului de lume cu alură apuseană. Naratorul, administratorul lui, intuia aici „o întunecată dramă sufletească a cărei taină rămînea nepătrunsă". Ziua Pașadia se închidea în casa de lîngă Podul Mogoșoaiei și lucra. Conversația lui era cuceritoare. Citise mult, știa istoria „ca nimeni altul" și avea intuiții. „Ce ființă aleasă, cîtă deosebire între dînsul și ceilalți, ce prăpastie! De vulgaritatea consființită de obiceiul pămîntului, nici umbră la el, nici urmă — nimic balcanic, nimic țigănesc; pășindu-i pragul treceai granița, dădeai de civilizație".

Tovărășia lui Pirgu era pentru Pașadia o „sminteală", dar una cu tîlc. El „se lăsa călăuzit orbește de Pirgu" în aventuri nocturne, urmat de Pantazi, care-i căuta compania, și de povestitor, care era prietenul lui Pantazi. Dar Pașadia veghează ca Pirgu să nu urce prea sus: „lăsîndu-l să se ridice l-aș pierde, m-ar părăsi și mi-ar veni tare greu să mă lipsesc de serviciile sale". Conștient de josnicia lui Pirgu, Pașadia încearcă să-i frîneze ascensiunea simțind pericolul înălțării unei asemenea clase.

Pantazi se autocaracterizează. De stirpe mediteraneană, greacă, el e născut însă în București, din părinți ce fuseseră orfani, veri primari crescuți laolaltă. Mărinimie și avînt, duh de jertfă, tentația spre ce e măreț le moștenește de la părinți față de care purta o dragoste și o venerație ca pentru idoli, dar pe care îi pierde tînăr fiind. Nefericit în iubire, Pantazi are înclinații spre tristețe, e visător și rafinat, atît în gesturi cît și în cultură.

Pune mai presus de toate averea, „mai presus de cinste, de sănătate, de viață chiar" Gusturile și înclinațiile îl poartă, ca și pe Pașadia, în lupanarele Bucureștiului unde muzica le desfăta auzul și cîte un vals trist îi predispunea la visare.

Pirgu e alt tip în evidentă contradicție cu Pașadia și Pantazi, singurul loc comun al celor trei fiind gustul pentru ospăț în cele mai sordide medii. Dar Pirgu aparține altei categorii sociale, altei lumi. E un individ lipsit de scrupule, „lichea fără seamăn și fără pereche", personaj trivial și meschin pe care autorul îl construiește cu dispreț dar deosebit de sugestiv. Desprins din cea mai josnică și murdară speță umană, Gore Pirgu apare ca un monstru în preajma celor trei. Limbajul, apucăturile, gesturile și faptele sînt ale unui om „stricat pînă la măduvă", care stîrnește repulsie și indignare oamenilor de bun simț, natura lui e a unui om vulgar pînă la barbarie, cu apucături sadice. Gorică Pirgu este un arhivist care nu cruță pe nimeni și nu se dă în lături de la nimic. Viciat, sordid, Pirgu e tipul șarlatanului proxenet cu „suflet de hingher și de cioclu". Feroce în tentativa lui de a parveni. Gore Pirgu se însoară cu zestre, se desparte cu filodormă, devine prefect, apoi deputat, senator, ministru plenipotențiar cu o avere de cîteva zeci de milioane.

Prezent și trecut se află față în față. Ca și în **Ciocoii vechi și noi** clasa în ascensiune e inferioară celei aflate în declin. Pirgu e exponentul unei clase fără tradiție care nu are de apărat decît averea pe care o acumulează printr-o varietate uimitoare de mijloace. Naratorul manifestă simpatie și evlavie față de Pantazi și Pașadia trăind prin cele două personaje năzuințele sale nobiliare himerice.

Cei trei crai — Pașadia, Pantazi, naratorul — sînt uniți prin noblețe și înclinații. „Călătoria în veacurile apuse" imaginară, e un vis drag celor trei și îi plasează „în amurgul Craiului Soare", „treime nedespărțită" colindînd veacul al XVIII-lea. În capitolul final visul povestitorului îi proiectează în ambianța unei curți vechi slujind „pentru cea din urmă oară vecernicia, vecernicie mută, vecernicia de apoi", și topindu-se în „purpura asfințitului"... Imaginea crepusculului vestește despărțirea lor și apusul unei clase.

Bucureștiul începutului de secol e o scenă pe care se desfășoară spectacolul social al unei civilizații eterogene în care se ating cele două lumi — cea nobiliară erudită și rafinată cu cea parvenită și grobiană — pe fondul a două atitudini și temperamente: balcanică și occidentală. „Suntem la porțile Răsăritului, unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic"

Localurile, străzile, casele sînt populate de o societate compozită, într-un declin complex. Negustori josnici, femei obscene, lăutari, beți, indivizi decrepiți. În acest mediu „taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase, călătoriile, artele, literele, istoria" apare într-un contrast izbitor și accentuează aspectul maladiv al societății. Peisajul e și el meschin: străzi desfundate, uliți strîmbe, maidane insalubre cîrciumi murdare. Pena Corcodușa, Arnotenii, Poponel sînt alte figuri integrate perfect peisajului și „ lumei deochiaților și deșuchiaților timpului: jucătorii și cheflii de meserie, desdrumații, poticniții și căzuții, curățații rămași în vînt, chinuiții de pofta traiului fără muncă". Casa Arnotenilor e un loc de perdiție sugestiv pentru Bucureștiul anilor 1900, „tripou clandestin" unde se adună cea mai abjectă tagmă. Aici Sultana Negoianu, bătrîna Arnoteanu, ispășește nebună păcatele tinerețelor. Mima și Tina, nepoatele ei, întrețin familia prin prostituție. Elvira și Maiorică sînt proxeneți lipsiți de scrupule.

Dacă narațiunea are carențe în privința epicului, ea cîștigă, prin arta literară cu care e realizată. Savoarea limbajului cu forță de caracterizare a personajelor precum și fluența pasajelor narative sînt calități ce demonstrează un talent remarcabil. Și nu e vorba numai de știința de a adapta limbajul, stilul la situații și personajele, ci de a crea în plus dincolo de cuvinte, semnificația, elementele de atmosferă. În toată această ambianță concret infestată autorul reușește să creeze o nuanță de poezie, de boemă cu un anume pitoresc și cu o culoare locală autentică.

Fraza amplă, armonioasă, cu un ritm interior echilibrat, grav melodică, are aspect de incantație. Un limbaj pe măsura vulgarității sale e atribuit lui Gore Pirgu, personaj de la periferia umanului. Replicile lui au consistența păstoasă a limbajului de maidan: „Dumitale îți cere cineva

socoteală că umblı după morcove, după șteoalfe?“ Chiar autorul împrumută uneori din limbajul lui Pirgu atunci cînd îl caracterizează. „Era dat în Paște, dat dracului A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt si cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de tîrfe si de țațe, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis „maestrul“, și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale“ Ironia autorului, respectiv a naratorului, se răsfrînge asupra tonului și lexicului Naratorului îi revine în carte rolul de martor și element de relație, cu privirea subiectivă și părtinitoare. Rolul lui e minor în desfășurarea epică, dar împlinirea în relațiile dintre personaje dă narațiunii un plus de autenticitate si asigură continuitatea relatării

Îndată după apariție **Craii de Curtea-Veche** au primit salutul criticii și aprecierea publicului. I s-au adus elogii din partea unor personalități ca Perpessicius, S. Cioculescu, Al. Philippide, T Vianu, O. Papadima și mulți alții. Într-un **Studiu introductiv** la ediția 1968 a **Crailor...** Teodor Vîrgolici notează. „Scriitor deplin original atît prin fondul cît și prin forma prozei sale, desăvîrșit creator de tipuri și atmosferă, pictor iscusit, cu pastă groasă și policrom nuanțată, al tablourilor de viață socială, înzestrat cu inventivitate imagistică și putere de sugerare, cu largi resurse și virtuozități, stilistice, Mateiu I. Caragiale se înscrie pe un loc bine definit în istoria literaturii române“ (B.O.)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DESCRIEREA MOLDOVEI
de Dimitrie Cantemir

Personalitate de prestigiu a culturii românești, om de știință de dimensiuni europene, patriot înflăcărat, pasionat de cercetare și însetat de adevăr, poliglot istoric, geograf, etnograf, filosof literat, prinț luminat, Dimitrie Cantemir este considerat de G. Călinescu drept „Lorenzo de'Medici al nostru". El veghează peste timp pașii spre lumină ai generațiilor după generații, stăpînit de dorul mistuitor de adevăr: „Sufletul odihnă nu poate avea, pînă nu găsește adevărul, carile îl cearcă oricît de departe și oricît de cu trudă i-ar fi a-l nimeri"

Recunoscută valoarea personalității sale de oameni precum Leibniz, sau Petru I, țarul Rusiei, D. Cantemir se bucură de privilegiul de a fi fost consacrat încă în viață fiind. Dovada acestui fapt este că în 1714 devine membru al Academiei din Berlin. Cercetînd contemporaneitatea prințului moldav, în perspectivă europeană, prilej de a exalta în preajma sa sentimentul de mîndrie patriotică este cu totul îndreptățit. Citățm doar două personalități în acest sens. Una este aceea a lui Montesquieu, autorul lucrării „Considerații asupra cauzelor grandorii și decadenței romanilor", posterioară operei lui D. Cantemir, „Incrementa atque decrementa Aulae Othomanicae", în care cercetătorul român avansează idei similare cu cele ale istoricului francez privind fapte, evenimente, procese istorice. Și realaltă este a muzicianului Johan Sebastian Bach, autor al unor compoziții

în care afirmă semne ale barocului, în timp ce „Istoria ieroglifică", aparținînd lui Cantemir, ilustrează această orientare în literatura noastră.

O lucrare de maximă importanță, al cărei autor este Cantemir, e „Descriptio antiqui et hodierni statutus Moldaviae", titlul complet a ceea ce numim în mod obișnuit „Descrierea Moldovei" — 1714. Cartea dezvăluie în autorul ei pe istoricul, pe omul politic , pe geograf și pe etnograf, dar și pe patriotul care, descriind Moldova spre a fi cunoscută Europei, o face deopotrivă cu mintea sa și cu sufletul.

Preocuparea pentru rigoarea științifică este evidentă în distribuirea materialului de informație în trei părți.

I — Partea geografică — se referă la „numele cel mai vechi și cel de acum al Moldovei," la hotarele ei, la formele de relief, la flora, fauna și bogățiile subsolului. Descrie Ceahlăul, cel mai înalt dintre munții Moldovei și apreciază că dacă acesta „ar fi intrat în basmele celor vechi, ar fi fost tot atît de vestit ca și Olimpul, Pindul sau Peleas". Autorul dă relații despre bogății ale subsolului precum sarea, fierul și țițeiul, „păcură amestecată cu apă, pe care țăranii noștri au obiceiul de a o folosi la unsul osiilor de la căruțe"

II — „Partea politică" a cărții pune în evidență interesul lui D. Cantemir pentru istoria veche și contemporană a Moldovei, ocupîndu se de domnii țării, de înscăunarea și mazilirea lor, de rangurile boierești, de relațiile dintre domn și boieri, norod etc., de politica Porții Otomane. Autorul consideră că „domnia lui Ștefan cel Mare a fost hotărîtoare pentru Moldova, cînd a început să se mai înalțe, iar după aceea, dimpotrivă a început să scadă încetul cu încetul, pînă cînd a căzut în starea jalnică în care o vedem acuma". Nu puține sînt împrejurările în care Cantemir condamnă, în termeni severi, asuprirea străină, arătînd că „tirania turcească apasă forte greu Moldova". Aceleiași părți îi aparțin referirile la obiceiurile de logodnă, nuntă, înmormîntare, făcînd din Cantemir un deschizător de drumuri în domeniul etnografiei. Pețitul, oratia de nuntă, învăluită într-un aer mitic, amintind de etnogeneza noastră, nunta însăși, hora, „dantul", obiceiurile de îngropăciune, toate sînt fixate cu ochiul cunoscătorului, al celui preocupat să prezinte străinătății ceva din profilul moral al poporului său.

Scanned with OKEN Scanner

III — „Despre cele bisericești și al învățăturii în Moldova" este partea cea mai redusă a lucrării, dar fixînd aspecte deosebit de importante, cum ar fi cel referitor la originea latină a limbii române, la prezența în limba noastră a „unor vorbe rămase pe semne din graiul cel vechi al dacilor, fiindcă ele nu se cunosc nici în graiul latin și nici în graiurile noroadelor megieșe". Chiar dacă termenii citați de D. Cantemir drept argumente lingvistice s-au dovedit a avea entimoane, de pildă, în limba latină, valoros este faptul de a fi sesizat existența acestor cuvinte în substratul nostru. În fine, în aceeași parte a treia D. Cantemir afirmă că „norodul este foarte aplecat spre eres, dovadă existența în producțiile anonime a unor „zei necunoscuți"... care se vede că se trag din idolii cei vechi ai dacilor". Spre exemplificare, citām: Zîna, Drăgaica, Doina, Frumoasele, Sînzienele, Paparuda, Zburătorul, Descîntecele etc.

Este evidentă valoarea documentară a „Descrierii Moldovei", de D. Cantemir, după cum și exemplul de patriotism pe care ni-l oferă strălucitul înaintaș, care a clădit cu competență chipul Moldovei medievale, spre a fi cunoscută peste fruntariile țării. Prin luminatul prinț al Moldovei, se propune o punte trainică de legătură între Țările române și Apusul Europei. (C. B.).

DESCULȚ

de Zaharia Stancu

În contextul literar de după 23 august 1944, personalitatea lui Zaharia Stancu se detașează printr-o activitate deosebit de fructuoasă, materializată în domenii dintre cele mai diferite. Cel ce debutase în perioada interbelică, fiind remarcat, ca poet, de însuși G. Călinescu, pentru ca apoi să devină unul dintre cei mai activi jurnaliști de orientare democratică, este autorul uneia dintre primele romane valoroase ale mijlocului secolului nostru, **Desculț**. Romanul apare în 1948 și nu reprezintă prima încercare a autorului în acest sens (**Taifun**, în 1937, și **Zile de lagăr**, în 1945, l-au premers, fără să-l anunțe însă pe marele prozator); el cunoaște un număr impresionant de ediții, este una dintre cele mai traduse cărți din literatura noastră și datorită deselor re-elaborări, oferă cititorului pasionante dovezi ale procesului de creație urmat de autor de-a lungul anilor. Pornit strict de la evocarea răscoalei din 1907, romanul **Desculț** își amplifică apoi conținutul urmărind, în continuare, drumul prin viață al personajului principal, Darie, trecerea sa prin copilărie, adolescență, venirea la oraș.

Din punct de vedere compozițional, opera se prezintă sub forma unei lungi succesiuni de episoade, care nu urmează un fir cronologic, ci sînt mai degrabă solicitate de fluxul afectiv al memoriei. Acest fapt, precum și prezența de prim plan a eroului-narator Darie constituie singurele apropieri care se pot stabili între romanul lui Zaharia Stancu si

Amintirile din copilărie ale lui Ion Creangă; în locul cadrului patriarhal, al universului copilăriei fericite și al nostalgiei provocate de îndepărtarea de o vîrstă și un loc ce-i sînt dragi, ca la genialul humuleștean, aflăm imaginea unei așezări dunărene confruntate cu lipsuri materiale dintre cele mai mari, a unei copilării călite în lupta pentru existență, a unei rememorări acuzatoare.

Relația autor-narator-personaj este complicată, la rîndul ei, prin coincidența naratorului cu eroul principal, și mai ales prin aparițiile vocii auctoriale, care intervine în discursul naratorului, dialoghează cu acesta, îl incită la noi revelații. De altfel, despre compoziția romanelor lui Zaharia Stancu s-a referit, pe larg, Eugen Simion: „Ca romancier, Zaharia Stancu nu respectă nici o regulă. (...) E suficient ca o întîmplare să-i vină în minte pentru ca, sub obsesia faptului, spiritul să intre în alertă. Cartea se ordonează, astfel, de la sine, în mers, în cursul unei redactări febrile de cîteva săptămîni. Reluările succesive adaugă, elimină, nuanțează, dar nu modifică în esență, tonul primei relatări. Proza este, mai întîi trăită în acest chip emoțional, și retrăită, a doua oară, în momentul elaborării ei". (Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. I, Buc., Ed. „Cartea românească", 1978, ed. a II-a, p. 371).

Din acest fel de a-și concepe romanele, decurge, în mod firesc, lirismul scrierilor epice ale autorului. Subiectul narator nu este și nici nu-și propune să fie obiectiv, el este martor, dar și participant la evenimente „real-istorice", și principalul arhitect al propriei deveniri (și în această ultimă ipostază nu are cum să fie „obiectiv"). Dar Zaharia Stancu nu recurge, cum ar părea firesc, la digresiuni sau la analiză psihologică, romanul, nu numai că reflectă și o realitate exterioară eului-narator, dar oferă, în maniera bunilor povestitori, un număr impresionant de fapte epice, adeseori prezentate în mod direct, fără preocupări de ordin stilistic. Aparenta austeritate a paginilor epice este deliberat-aleasă, realitatea privită prin oglinda lui Darie acuză mai mult decît ar face-o naratorul însuși.

Este cunoscut faptul că romanul lui Zaharia Stancu nu poate fi „povestit", el nu dezvoltă un fir narativ principal, din care apoi să derive

altele, secundare, ci se realizează dintr-o acumulare masivă de fapte, la care naratorul participă efectiv, sau pe care le recepționează din alte surse. Adevăratul erou al primei părți este satul Omida, aflat în plină Cîmpie a Dunării, univers rural halucinant, de un exotism care mai degrabă înfioară, decît să încînte. Spațiul privind conținutul epic al romanului, descoperim două toposuri fundametale: satul cu întinsul șes teleormănean și tîrgul de provincie, prăfos și animat de mărunte, dar aprige pasiuni. În timp, primului spațiu îi corespunde copilăria (dar și o parte din adolescență, aceea trăită la Clocociov), iar celui de-al doilea, vîrsta primelor idealuri (neîmplinite). Astfel privind materia romanului, oarecum schematic, constatăm că eroul-narator parcurge un lung și deloc drept drum al cunoașterii de sine. După ce mai întîi este un membru al obștii țărănești, un copil rapid maturizat care privește și judecă ororile vieții celor mulți, mai apoi, pricepînd că nu se poate împlini ca om decît prin efortul propriu, traversează o perioadă de clarificări ce se va încheia odată cu intrarea în București. Așa cum observa Eugen Simion, întregul drum al lui Darie se desfășoară între porțile deschise ale orgrăzii din Omida și cele ale „marelui oraș" pe care fiul țăranilor „de pe lunga și îngusta vale a Călmățuiului" a pornit să-l cunoască. Întregul roman este de altfel o aventură a cunoașterii asumate, mai întîi mecanic, apoi conștient, de Darie, cunoaștere a lumii, dar și cunoaștere de sine. Fiecare episod, trăit de erou, sau aflat de la alții, nu este decît o nouă experiență pe care conștiința naratorului o înregistrează dar o și descifrează, descoperindu-i sensuri care-l privesc direct, sau care îl privesc și pe el. Roman etic, **Desculț** oglindește imagini pe care unul dintre membrii obștii le-a înregistrat și, apoi, și-a asumat răspunderea să le trans-figureze în plan literar, pornind de la pateticul îndemn al mamei: „Să nu uiți, Darie. Nimic să nu uiți. Să spui copiilor tăi. Și copiilor pe care-i vor avea copiii tăi să le spui... Auzi, Darie? Să nu uiți... Să nu uiți, Darie..." (Zaharia Stancu, **Desculț**, Ed. „Cartea românească", Buc., 1979, ediția a XVI-a, p. 140).

S-ar putea afirma că foarte puține din personajele romanului prind contur de-a lungul desfășurării firului epic, exceptîndu-l pe Darie. Dintre acestea, se detașează chipurile părinților, Tudor și Maria, al bunicii de la

Scanned with OKEN Scanner

Cîrlomanu, al dadei Zvîca, ale soților Uie. Faptul se datorează, în primul rînd, frecvenței cu care aceste personaje apar în roman, dar și importanței pe care o capătă ele, în plan artistic, în episoadele care le au ca protagoniști. Între femeile satului, mama are o poziție aparte, pe care și-a creat-o singură, datorită firi sale aprige. Căsătorită a doua oară, venetică în Omida, apărîndu-și cu îndărătnicie familia, Maria este, dacă nu iubită și respectată de vecine și rude, cel puțin temută, pentru că este aprigă și „rea de gură", poreclele date de ea surprind trăsătura negativă dominantă a rivalei și sînt acceptate cu haz de ceilalți. Viața este în viziunea ei o datorie față de copii și soț, așa că atunci cînd se va îmbolnăvi grav, va găsi forța să se însănătoșească, luptînd cu înverșunare, cu disperare chiar, împotriva spectrului morții. Orice acțiune a sa pornește dintr-o adîncă și impetuoasă convingere că a procedat așa cum trebuie; nici bunica, nici frații n-o pot convinge că a greșit căsătorindu-se cu un bărbat cu copii dintr-o căsătorie anterioară; rudele soțului care încercă să se insinueze în viața familiei sînt îndepărtate cu vorba bună, sau caustică, atunci cînd se impune; copiii sînt iubiți, dar fără efuziuni inutile, soțul admonestat cînd întîrzie „ca bărbații". Credincioasă fără a fi bigotă, nu acceptă trecerea unuia dintre fii la adventiști și-l consideră pe cel rătăcit de la legea străveche pierdut, dispărut din familie. În opoziție parcă, tatăl este molcom, muncitor și tăcut, acceptă fără proteste îndîrjirea mamei într-ale casei și se supune celor impuse de aceasta. În lumea satului, deși nu are veleități de lider, este respectat de slugile boierești, deoarece, fire mîndră, nu acceptă nici un fel de silnicie a acestora la adresa lui sau a celor din familie (vezi episoadele cu logofătul Gîndea și jandarmul Juvete): „Nimic nu uită tata. Nimic nu iartă. Plătește cu dobîndă datoriile." (op. cit., p. 163). Cînd Maria este bolnavă, slăbește, umblă neîngrijit și bate drumurile în căutarea unui vraci în stare s-o însănătoșească: sînt singurele manifestări ale profundei iubiri pentru soție (după cum se va observa în Ce mult te-am iubit); nu face diferențe între copii, așa că va fi necăjit cînd Alviță o va fura pe Evanghelina, iar el nu va avea ce să-i dea ca zestre. Bunica de la Cîrlomanu este evocată cu căldură, poate și datorită unor asemănări pe care Darie le descoperă între firea aprigă a bătrînei și propriul său fel de a fi; ea este

caracterizată numai din perspectiva intransigenței față de orice fel de slăbiciuni omenești. Deși foarte bătrînă, își păstrează vitalitatea, spiritul de ordine și grija pentru aspectul exterior, nu se teme de moarte și nici nu se pregătește pentru ea. Nu-i plac lingușelile și nici abaterile de la normă, pentru ea, viața fiecăruia trebuie să se desfășoare după cum îl taie capul și îl țin puterile; nu prin intervențiile benefice ale altora își ușurează cineva traiul. Nașterea, căsătoria, moartea se petrec în romanul lui Zaharia Stancu în mod obișnuit, nu sînt momente încărcate de adînci semnificații, ci evenimente cotidiene care nu uimesc și nici nu provoacă mutații importante în viața obștii. Noul născut reprezintă o gură în plus de hrănit, nunta este un spectacol care se poate termina urît (din pricina miresei) și o afacere între soț și socru, iar la moartea unui copil importantă este pomana care este dată pe alese, așa că se fac asemenea promisiuni: „Iticule, îngăduie-mă și pe mine la voi, în casă, pîine cu vin să mănînc și eu, c-o să moară și Tudorache al nostru și-o să te îngădui și eu pe tine la noi, să mănînci și tu pîine cu vin..." (op. cit., p. 72). Se poate vorbi de o monografie a satului și în acest roman, dar nimic transcedental în lumea satului de cîmpie, tradițiile sînt respectate ca norme, dar nimeni nu se scandalizează cînd una sau alta este încălcată. Lupta pentru existență, pentru hrană domină viața oamenilor mari, dar și pe cea a copiilor.

Răscoala este surprinsă cu aceleași mijloace artistice, succesiunea rapidă a evenimentelor, buimăceala țăranilor care nu „au boier în sat", furia împotriva boierilor și a „acriturilor", apoi, reprimarea sîngeroasă a răscoalei — toate alcătuiesc un vitraliu care sensibilizează cutremurător imaginația cititorului. Unchiul Uțupăr este, fără îndoială, personajul proeminent al fragmentului de roman dedicat evenimentelor din iarna lui 1907. El va fi în fruntea „desculților", va pedepsi crunt pe vătaful Filip Pisicu și va muri ca un erou atunci cînd armata îi va „pedepsi" pe atentatorii la ordinea publică.

Paginile lirice ale romanului sînt scrise cu multă simplitate de mîna sigură a celui care a rămas pînă la sfîrșitul vieții fidel chemării spre poezie (vezi cap. Iarbă, dar și nenumărate alte pagini presărate de-a lungul romanului). Apelînd la propoziții simple, la repetiții și simboluri, Zaharia Stancu realizează pagini de o rară frumusețe dedicate omului simplu, sufletului candid al copilului, celor căzuți în timpul revoltelor țărănești sau

Scanned with OKEN Scanner

în timpul războiului, naturii veșnic vii, grăbite să acopere, cu pudoare parcă, ororile provocate de oameni.

Tîrgul este și el animat de o viață primitiv-dinamică, oamenii au aceleași pasiuni ca și în lumea satului, iar grija pentru ziua de mîine se manifestă cu aceeași acuitate. Stăpînii la care lucrează Darie (posibilitatea de a urma o școală superioară, fără efort financiar din partea părinților s-a spulberat datorită bolii în urma căreia protagonistul a rămas infirm) sînt meschini, nemiloși cu slugile, inactivi și imorali. Darie este dezamăgit de cele oferite de Rușii-de-Vede, dar își păstrează nealterat fondul de inocență, devenind și mai activ în lupta pentru existență, urmărind și mai insistent scopul propus. Războiul întrerupe viața de tîrgoveț a lui Darie și, cum eroul nu vrea să fie o povară la casa părinților, va pleca să-și caute aiurea loc de muncă. Viața la boierul colaboraționist Arghir Arizan nu este prea grea și-i oferă lui Darie posibilitatea de a trăi noi experiențe. Noi figuri îmbogățesc galeria de personaje: Ilonca, Dudulică, Chira, Andrei și alții. Boierul îi oferă adolescentului o experiență unică, drumul pînă la București făcut, cu barca pe Dunăre, prilej de noi și inedite plăceri și meditații: „ — Și ce ai tu de povestit?

— Toate suferințele și toate zbuciumele, toate izbutirile și toate neizbutirile pe care le-a avut, de la începutul începuturilor, neamul meu, care mereu a fost bătut și schingiuit, stors de vlagă și silit să viețuiască în genunchi." (op. cit., p. 459).

O lume dinamică, preocupată de mici plăceri și de grija zilei de mîine, de cîștig sau de hrana cea mai modestă apare în această a doua parte a romanului, lume care pentru Darie oferă noi perspective și experiențe, care, la rîndul ei, pare să-i ceară: „Să nu uiți, Darie!", să-l investească pe impetuosul adolescent cu greaua misiune de a da seamă despre începutul veacului, și al vieții sale, generațiilor viitoare. Iar eroul-narator își asumă această sarcină, oglindind și judecînd, îndoindu-se și acuzînd întreaga sa experiență de pînă acum.

Romanul ocupă un loc important în literatura noastră de după război, fiind apreciat de critica literară și cunoscînd un invidiat succes de public, datorat viziunii romanești a autorului, dar și particularităților stilistice specifice, lirismului său și, nu în ultimul rînd, mesajul optimist, umanist pe care-l transmite. (A. N.)

DINCOLO DE NISIPURI

de Fănuș Neagu

Este un fapt îndeobște recunoscut că în contextul prozei române contemporane scrierile lui Fănuș Neagu ocupă un loc aparte, și aceasta, în primul rînd, pentru că talentul prozatorului brăilean se relevă printr-o modalitate de expresie cu totul aparte în care miticul, adeseori fabulos, se interferează în modul cel mai fericit cu realul, iar proza de factură realistă se întîlnește în mod surprinzător cu metafora sau alegoria, dînd naștere unui stil inconfundabil și am spune, irepetabil.

Nuvela **Dincolo de nisipuri**, cuprinsă în volumul **Cantonul părăsit** din 1964, este, așa cum afirmă Eugen Simion, „(...) o narațiune aproape fantastică, povestea, pe scurt, a unui miraj într-un cadru de viață debordantă." (Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, I, Ed. „Cartea românească", 1978, p. 583). Ca și în alte cazuri, observăm că în narațiunile lui Fănuș Neagu (fie povestiri sau romane) faptele mărunte dobîndesc semnificații deosebite, declanșînd evenimente care, apoi, marchează viața eroilor. De cele mai multe ori gesturile acestora, acțiunile și, mai ales, obsesiile lor relevă trăsături caracteriale deosebite.

Nuvela (titlul însuși oferă sugestia existenței unui ideal spre care va porni eroul central) prezintă un spațiu bine determinat, malul Buzăului, și cunoaște o precisă plasare în timp, vara anului 1946; așadar, încă de la început aflăm conturată atmosfera satului în acest „an de secetă cumplită" Eroul nuvelei, Șușteru, se trezește din somn și are „ochii cîrpiți de

somn", își umple luleaua cu frunze de iederă (gest semnificativ, oglindind starea cumplită a oamenilor), după care iese în drum, căutînd, evident, un interlocutor. Șușteru este încă dominat de vis (iar acesta este puternic influențat de realitate, de dorințele neîmplinite din cauza secetei) și meditează amar: „Se vede treaba, își zice, că visele se nasc în stomac și urcă să moară în gură. Bine-ar fi, zău, să nu le aibă omul deloc" (Fănuș Neagu, **În văpaia lunii**, Ed. „Eminescu", Buc., 1979, p. 84). Starea lui de buimăceală este spulberată de intervenția dascălului, care, alt gest semnificativ, îi cere să tragă un fum din lulea. Gîndul eroului este însă precis direcționat: rîul — acesta este însă, fatalmente, lipsit de apă: „Albia rîului se întindea în sus ca o omidă cenușie. Nisipul și petele galbene de lut pietrificat luceau pustii în soare. Rădăcini putrede atîrnau în peretele malului dinspre sat. Dincolo, pe izlaz, aliorul se încolăcea de căldură. Pe un mușuroi de țărînă alături de o tufă neagră de mărăcini, țistuia un hîrciog. Departe, pe vîrful unei movile, se zărea un căluț" (op. cit., p. 84). Cromatica și elementele naturale, tonul sec dau senzația unui peisaj dezolant prin absența (sau doar amorțeala) oricărei forme de mișcare. Absența apei, elementul vital, determină imaginea unui peisaj halucinant, în perfectă „armonie" cu suferințele fizice și morale ale oamenilor înnebuniți de secetă („omidă", „nisip pietrificat", „rădăcini putrede"). În această atmosferă de coșmar, Șușteru zărește (sau i se pare?) venind în goană un călăreț care strigă „arătînd cu brațul îndărăt, că vine gîrla" (op. cit., p. 85). Luat prin surprindere, eroul nu înțelege imediat conținutul mesajului, iar cînd se dezmeticește, necunoscutul era departe, „se pierdea sub arcadele podului vopsit în roșu, dispărea ca o nălucă, în fulgerările apei morților" (op. cit. p. 85) — iuțeala apariției-dispariției accentuează senzația de halucinație, de dorință întruchipată în vedenie („nălucă", „apa morților"). Momentul surpriză declanșează senzații noi, astfel că personajului principal „i se păru că-l lovește în față răcoarea apelor pornite de la munte" (ibid.), iar apoi eroul trece de la senzație la acțiune: „Atunci sări șanțul și urcă podul în fugă, mai mult de-a busilea, suflînd greu pe gură" (ibid.). Reacția verbală declanșează o agitație electrizantă: „Dascăle, strigă Șușteru, vine gîrla, mă! Trebuie să dau luntrea la apă și să curăț

șanțurile. Peste o săptămînă mîncăm lăptuci" (ibid.). Vorbele, gesturile, acțiunile eroului declanșează adevărate reacții în lanț între săteni. Satul întreg se adună pe malul gîrlei, toți locuitorii sînt cuprinși de frenezie: bărbații sapă, sparg movilele de pămînt, iar femeile își țin strîns copiii din teama de a nu fi luați de viitură.Un bătrîn își pregătește cîrligele pentru pescuit. Șușterul însuși curăță șanțurile și intră în conflict cu pescarul, admonestîndu-l că sperie peștele din prima zi. Cearta nu dobîndește amploare, deoarece bătrînul, docil, dar și bun cunoscător al rînduielilor pescuitului, îi demonstrează că peștele va ajunge mult mai tîrziu, așa că supărarea Șușterului n-are nici un sens, totuși, somat de erou, își va strînge fără proteste inutile undițele. Febra care a cuprins întregul sat oglindește perfect starea apăsătoare provocată de secetă, optimismul celui care speră ca măcar mai tîrziu, natura să revină la firescul cotidian, la regulile cunoscute și recunoscute din bătrîni. Seceta provoacă mutații neașteptate, nu numai în natură, ci și în firea oamenilor — viitura înseamnă pentru aceștia reintrarea într-o liniștită **ordo rerum**, reparația unei situații accidentale (deci, neobișnuite). O nouă secvență narațională se deschide o dată cu descrierea tabloului înserării. Sătenii încep să freamăte să-și piardă răbdarea, în așteptarea obsedantă a apei; doar Șușteru, sigur pe intuițiile sale, le spune: „Dacă nu se vede, răspunse Șușteru, așezat pe marginea luntrii, s-aude. Pune urechea la pămînt și ascultă." (op. cit., p. 87). Eroul este prea încrezător în intuițiile sale, așa că, el însuși exasperat de întîrziere, lansează ideea că morarii „le-au tăiat apa". „Oamenii se uitară unul la altul în tăcere Șușteru se părea să aibă dreptate. Își aduceau aminte că morarii le-au făcut greutăți cu apa în toți anii" (ibid.). Cuprinși de revoltă, oamenii pornesc într-o cavalcadă nocturnă, urcînd pe firul apei; actul înșăilecării cailor are ceva reflex, rod al unei disperări abia mascate. Mai bine de douăzeci de călăreți pornesc în căutarea apei. Noaptea și umbrele ei accentuează impresia de fantastic, iar luna (adevărat laitmotiv al prozei lui F. Neagu) proiectează în cosmos starea halucinatorie: „Drumul era greu. Copitele cailor se înfundau în nisip. Un cal se poticni și nechează. Stăpînul îi dădu în cap cu pumnul. În față răsărise luna. Era galbenă și vălurită ca obrazul unei bătrîne. Nisipul scînteia. Dunga lui

albicioasă, ca de sidef, se isprăvea în lună. Sau de acolo curgea în albia rîului" (op. cit., p 88). Propozițiile scurte, tonul sec, reținut punctează senzația de dificultate a drumului, dar și disperarea oamenilor porniți în căutarea apei. Ceata se micșorează treptat, caii, sfîrșiți de foame și de efortul depus, pier, iar călărețiı acestora abandonează cursa
La prima moară găsiră iazul gol, semn că apa nu ajunsese încă pînă acolo iar la a doua, ceata, redusă la jumătate, află aceeași situație și pe morar ascuns în spatele ușii ferecate temîndu-se că vizitatorii nocturni sînt hoți Dacă pînă în locul unde se vedea albia rîului Șușteru mai avea cîțiva însoțitori, din acest moment el rămîne singur, dar la fel de stăpînit de mirajul apei. El pornește mai departe, pentru că „Simțea mereu în față răcoarea valurilor" (op. cit., p. 89). Această ultimă propoziție a nuvelei dezvăluie dorința croului de a-și transforma iluzia în certitudine și durerea în bucurie, încrederea în posibilitatea împlinirii idealului său. Imaginea finală a eroului amintește de Don Quijote, simbolul consecvenței, al perseverenței, în ciuda evidențelor, în urmărirea nestrămutată a idealului Apa este aici motivul central, simbolul idealului, al existenței și este în antiteză cu nisipul, simbolul pustiului mineral, ostil vieții (deci și visului), abrutizant. De aceea finalul rămîne deschis, pentru că eroul refuză înfrîngerea și preferă continuarea solitară a cursei, pentru a trece „dincolo de nisipuri." (A.N.)

DOMNIȘOARA CHRISTINA

de Mircea Eliade

Mircea Eliade este o personalitate deosebită în contextul culturii universale a secolului XX, impresionantă prin multitudinea domeniilor în care s-a manifestat: cercetător avizat al folclorului românesc, al mitologiei, în general, orientalist de primă mărime, istoric al religiilor, eseist și filozof al culturii. Ilustrativă pentru afirmația de mai sus este simpla enumerare a unor lucrări de referință ale savantului român: **Comentarii la legenda meșterului Manole, Insula lui Euthanasius, De la Zalmoxis la Genghis-Han, Aspecte ale mitului, Mitul reintegrării, Images et Symboles, Traité d'historie des religions, Istoria credințelor și ideilor religioase.** Încă din tinerețe (v **Romanul adolescentului miop**), Mircea Eliade este preocupat de literatură, mai întîi în direcția notării experienței directe, a celei trăite nemijlocit de autor, iar mai apoi își ilustrează talentul în literatura fantastică, ajungînd să fie considerat, pe drept cuvînt, „cel mai important scriitor fantastic în proza română modernă, comparabil cu Lovercraft și Tolkien" (E. Simion, **Scriitori români de azi**, Buc., „Minerva", 1976, vol. II, p. 320).

Literatura lui Eliade se află în strînsă legătură cu activitatea savantului, așa cum autorul însuși mărturisea „scriam literatură pentru plăcerea (sau nevoia) de a scrie liber, de a inventa, de a visa, de a gîndi chiar, dar fără stringența gîndirii sistematice. Este probabil că o serie întreagă de

mirări, mistere și probleme pe care le refuza activitatea mea teoretică își cereau îndestularea în libertatea scrisului literar" (cf. S. Alexandrescu, **Dialectica fantasticului**, în vol. Mircea Eliade, **La țigănci și alte povestiri**, Buc., E.P.L., 1969, p. VIII). **Domnișoara Christina**, mic roman erotic și fantastic, apărut în 1936 și republicat în volumul **La țigănci și alte povestiri** (citat mai sus) pornește de la poveștile cu strigoii din folclorul nostru, de la alte motive populare, dar și de la **Luceafărul** eminescian, ajungînd să topească totul într-o extraordinară viziune originală asupra cuplului format din indivizi diferiți, nu în ceea ce privește statutul social, ci ca entități aparținînd unor lumi incompatibile. În roman, aflăm ca motive centrale pe acelea al strigoiului și al zburătorului, cărora li se alătură altele, întregindu-le sau nuanțîndu-le conținutul, toate fiind pretexte în demonstrarea ideii că adevăratul cuplu se realizează numai dacă elementele componente participă în egală măsură, dacă sentimentele lor sînt de aceeași intensitate. Ca și în **Luceafărul** lui Eminescu, protagoniștii trăiesc o dramă a imposibilității realizării unei iubiri între ființe care aparțin unor lumi diferite, dar cea care tinde spre dragostea absolută este femeia, care de dincolo de cotidian, de pe alt „tărîm", încearcă să își lege destinul de acela al „muritorului" Egor, înfruntînd piedici și gata să-și exercite forțele malefice.

Romanul este scris la persoana a treia, dar autorul nu se dovedește a fi **omniscient**, ci preferă nararea evenimentelor **alături** de cei doi oaspeți ai familiei Moscu, pictorul Egor Paschievici și arheologul Nazarie, artistul (sub semnul imaginarului) și savantul (dominat de rațiune). Cei doi au sosit în cîmpie (același Bărăgan păstrător de mituri străvechi, ca la Galaction, Gib Mihăescu sau Istrati), invitați fiind de Sanda, fiica cea mare a văduvei moșierese, studentă la București și îndrăgostită de Egor. Doamna Moscu și Simina, fiica cea mică, se comportă straniu de la prima apariție (excelent creator de atmosferă, Mircea Eliade își dă măsura talentului încă de la început, conturînd cu multă precizie scena cinei de la conac). Doamna pare absentă, iar Simina dovedește multă îndrăzneală și vorbește cu vădite și neliniștitoare subînțelesuri, așa încît cei doi simt deja existența unei atmosfere apăsătoare încă din primele clipe ale ședерii lor

la conac. Expediați prea devreme la culcare, cei doi oaspeți stau de vorbă în camera lui Egor și simt prezența terifiantă a cuiva care umblă pe coridor și apoi chiar în cameră: „Se priviră o clipă în ochi, adînc, fiecare încercînd să înțeleagă dacă și celălalt a simțit același lucru, același început de groază, și apoi apucară aproape deodată paharele cu coniac și le sorbiră dintr-o înghițitură. (...) Nu cuteză totuși să-l întrebe pe Egor; ghicise din privirile lui că avusese aceeași penibilă impresie, aceeași dezgustătoare groază. Să simți cum cineva se apropie de tine și se **pregătește să te asculte**, cineva pe care nu-l vezi, dar a cărui prezență o simți în bătaia sîngelui și o recunoști în sclipirea ochilor vecinului tău..." (op cit., p. 16—17). Discuția de a doua zi dintre Nazarie și Simina relevă daja că fetița de nouă ani știe ceva și deține o forță care-i dă siguranță; ea-l interoghează (discret) pe profesor despre modul cum a dormit și-l atenționează că „l-a ținut pe d-l Egor de la lucru azi-noapte", adăugînd: „Dar eu cred că nu e bine. (...) Ar trebui lăsat singur noaptea..." (p.21). Omul matur observă consternat că fetița are gesturi și atitudini de om mare și că degajă o forță care îl supune De altfel, tot Simina va fi aceea care va aminti de Christina (mătușa ei, sora doamnei Moscu), inventînd un vis în care aceasta i s-ar fi arătat A doua apariție, pregătindu-l parcă pe Egor pentru ce va urma, are loc în camera celei ucise în timpul răscoalei din 1907, cea al cărei corp a dispărut apoi subit, și se materializează într-un tablou de Mirea. Toți sînt tulburati, iar Simina adaugă: „...Dar lui tanti Christina i-ar place să mai fie o dată pictată (...). De unde știi că n-ar vrea?!..." (op. cit., p. 29). Încet, încet, Egor este pregătit pentru întîlnirea nocturnă cu femeia-strigoi, mai întîi de „basmul" Siminei, aflat de la doică, apoi de știrile aduse din sat de Nazarie și de slăbiciunea Sandei. Peisajul este nemișcat, lugubru, de jur împrejur — pustietate, un cîine urlă și aleargă înnebunit de teroare, Nazarie și Egor au senzația că văd ceva venind dinspre parc spre casă (fiecare aflîndu-se în alt loc al domeniului familiei Moscu). În aceeași noapte Christina îi apare în vis pictorului, somnul eroului devine coșmar, secvențele se derulează cu rapiditate, un prieten mort prematur (Prajan) se apropie încercînd să-i spună ceva lui Egor, dar toate personajele visului dispar în grabă, la un semn al Christinei. Egor primește deci mesaje în legătură cu primejdia

care-l pîndește și în subconștient, dar Christina este mai puternică decît cei iviți în vis, după cum, prin mijlocirea Siminei, ține sub teroare pe cei doi bărbați chiar și în timpul zilei, atunci cînd viața se află sub semnul liniștitor al luminii solare, al rațiunii așadar Eroul nu este (încă) îndrăgostit de Sanda, cultivă mai de grabă sentimente de simpatie față de aceasta, așa că apariția nocturnă, însetată de iubirea absolută, devine în relațiile cu Egor un zburător (ființă mitologică avînd și înfățișare feminină — v. în vol. Ovidiu Bîrlea, Mică enciclopedie a poveștilor românești, Buc., Ed. științifică și enciclopedică, 1976, p. 449). Zburătorul, ca și strigoiul, are numai regim nocturn, fără a se manifesta doar sub semnul groazei și teroarei ca acesta, așa că în această ipostază Christina manifestă tendințe de „umanizare". „Tînăra Christina tînjește după dragoste în cel mai omenesc fel cu putință." sau „Nostalgia vieții de pămîntean este atît de vie la femeia dispărută, încît eroina pare umanizată". (Ion Lotreanu, Introducere în opera lui Mircea Eliade, Buc., Ed. „Minerva", 1980, p. 180). Cît durează „vizita" ființei supranaturale, Egor trăiește în afara visului, toate simțurile sale o percep, iar rațiunea îi este mai curînd liniștită, nu în stare de teroare: „Dar lui Egor nu-i era teamă că stă de vorbă cu o moartă, ci îl stînjenea apropierea ei prea caldă, parfumul prea puternic de violete, răsuflarea ei atît de **feminină.** (op. cit., p. 46). Christina însăși încearcă să-l liniștească pe alesul inimii sale, încearcă să-l facă să-și depășească statutul de om, supus spaimelor: „Nu te speria, dragostea mea, șopti atunci Christina. Nu-ți voi face nimic. Ție nu-ți voi face nimic. Pe tine te voi iubi numai..." (op. cit., p. 47). Eroina lui Eliade nu este „nemuritoare și rece", legătura cu lumea este încă puternică, deși are acum alt statut: „Vorbea încet, rar, uneori cu multă melancolie în glas. Îl privea nesățioasă, înfometată. Și totuși, în ochii ei sticloși se cobora cîteodată o umbră de infinită tristețe.

— Te voi iubi cum niciodată n-a fost iubit vreun muritor, adaugă Christina." (ibid.). Ziua următoare aduce noi elemente, care prin ambiguitatea lor întăresc atmosfera fantastică a romanului: Egor pare slăbit (asemenea tinerilor bîntuiți de zburător), Sanda este din ce în ce mai bolnavă, Simina își arată din nou forța de dincolo de realitate (mai întîi față

de Egor în grajd, cînd acesta încearcă s-o convingă — prin ea și pe Christina a cărei mesageră este — că o iubește pe Sanda și că se va căsători cu aceasta, ducînd-o departe de conac, la București, mai apoi, la cină, față de Nazarie). La rîndul ei Sanda, ca toți ai casei, aflată sub stăpînirea strigoiului, dispare din patul de suferință, pentru ca la întoarcere să-i declare lui Egor: „Să nu te apropii, Egor! țipă ea. Mi-e frică de tine!.. ", cu toate că acesta îi spusese: „Spune-mi mie unde ai fost, spune-mi, iubita mea! Vreau să te scap! Înțelegi că vreau să te scap?" (op. cit., p. 69). Nu este neglijabil faptul că pe măsură ce Sanda slăbește fizic și volitiv, doamna Moscu pare să-și revină, sugestia ar fi că strigoiul își trage forța din chiar sîngele rudelor sale (este oare Christina o emanație a spiritelor celor trei femei din familie?), după ce a lăsat micul domeniu fără nici un animal, fără nici un alt servitor, în afară de doică, ea însăși personaj malefic, aflat în relație directă cu Simina. În cea de-a doua noapte în care îi apare lui Egor, Christina întîmpină rezistența celui ce a luptat cu somnul și încercă să i se împotrivească în ciuda farmecelor și vorbelor de îndrăgostită. Voința eroului (dovadă supremă a luptei cu forțele supranaturale, voința, atribut al treziei, este activă și în somn) este frîntă prin intervenția celuilalt (diavolul, nenumit, conform tradițiilor populare), care este cu mult mai terifiantă decît prezența eroinei. Cînd celălalt dispare, rămînînd doar Christina, Egor trăiește un sentiment de ușurare, de ieșire din groaza neomenească, paralizantă de mai înainte, așa că nu mai reacționează la mîngîierile duioase ale eroinei și nici la promisiunile erotice ale acesteia. Regimul diurn al eroului se schimbă, Egor se revoltă și încearcă să o pedepsească pe Simina, dar găsind-o în pivniță (spațiu artificial nocturn), el va fi supus de mica mesageră a strigoiului, într-o scenă terifiantă, demnă de reținut. Doctorul venit cu o zi în urmă pentru a-i acorda asistență Sandei, este și el cuprins de teroare; deși dăduse o explicație rațională „bolii" fetei, constată că simptomele sînt ciudate și conchide că Sanda va muri (fără a da alte explicații). După ce îi spune lui Egor că l-a văzut pe înserat, plimbîndu-se cu o femeie elegantă pe aleile parcului (acesta neagă, susținînd că s-a plimbat singur), refuză să se mai culce singur, preferînd compania lui Nazarie, dar și a pușii. Ca în basme, urmează cea de-a treia încercare, aceea hotărîtoare pentru erou, apariția (în

stare de trezire deplină) promisă de Christina. Eroina recurge la gesturi menite să creeze senzația de normalitate: bătăile scurte și repezi în ușă, pasul grăbit, intrarea normală, pe ușă, pe care Egor, avertizat de Simina, a lăsat-o deschisă, de asemenea nu trebuie uitat parfumul de violete care-l împresoară pe erou. După cum e lesne de observat, scena erotică se petrece la interferența dintre fantastic și miraculos (cf. E. Simion, op. cit., p 335) Prezența Christinei, vorbele sale de dor îl fac pe erou să trăiască momente de beatitudine, pline de un farmec cu totul aparte; el simte deplinătatea iubirii, și acest fapt este datorat femeii capabile de a stîrni pasiuni devastatoare. Muritorul este gata să-și depășească limitele, pentru a se ridica la nivelul iubirii absolute. În mod bizar, eroul nu se mai teme de ființa supraomenească, dar iese îngrozit din transă în momentul în care descoperă sîngele clocotind în rana care-i adusese moartea Christinei, sîngele care-i însuși simbolul vieții năvalnice. Egor, cuprins de delir, îi repetă la nesfîrșit că e moartă, ruptura e definitivă și vorbele mortului-nemort cad, de data aceasta cu putere și au valoarea unui blestem: „Mă vei căuta o viață întreagă, Egor, fără să mă găsești! Vei pieri de dorul meu... Și vei muri tînăr, ducînd în mormînt șuvița asta de păr!..." (op. cit., p. 120). În zbuciumul său, eroul răstoarnă lampa, camera și mai apoi întreg conacul sînt cuprinse de flăcări Vîlvătaia se vede din sat și țăranii vin să vadă ce se întîmplă la conac, incitați de Egor, pătrund în iatacul Christinei, devastează încăperea, în vreme ce eroul sfîșie pînza picturii lui Mirea. Forțe ascunse par să se descătușeze, Egor prinde tot mai mult curaj, o salvează pe Sanda cînd aceasta încearcă să se sinucidă, și, aflat parcă în transă, o caută pe Simina, singura care, obligată l-ar putea duce la strigoi. Își aduce aminte că fetița îl atrăsese cîndva în pivniță, așa că împreună cu Nazarie va coborî din nou și o vor găsi pe Simina lipsită de vlagă și culcată pe pămîntul reavăn, răscolit cu unghiile zadarnic. După ce o lasă pe aceasta în grija lui Nazarie, preia încă o dată inițiativa și, cu un fier de plug (cum cere credința populară), o omoară a doua oară (și definitiv) pe Christina; planurile se amestecă, arheologul și Simina dispar, reapare Radu Prajan care seamănă în mod inexplicabil cu Nazarie, totodată, „auzi un glas foarte depărtat și trist strigîndu-l

— Egor! Egor!

Întoarse ochii. Nu era nimeni. Rămăsese singur, pentru totdeauna singur. Niciodată nu o va mai întîlni, niciodată nu-l va mai tulbura parfumul ei de violete, și gura însîngerată nu-i va mai sorbi răsuflarea..." (op. cit., p. 142).

Revenit la suprafață (dintr-un infern sui generis), eroul își simte sufletul pustiit, glasuri în jur înregistrează ultimele evenimente: „Moare domnișoara Sanda..."; „A luat foc și casa ailaltă!" „Cum s-a prăpădit neamul boieresc!... Era același glas necunoscut, venit parcă peste vămile somnului". (op. cit., pp. 143—144).

Dispariția Christinei nu-l poate liniști pe Egor, pentru că el abia devine ceea ce a dorit Christina să fie: un om care să-și depășească propria-i condiție; el este așadar un erou tragic, deoarece „Tragicul s-ar putea defini: dacă-ți depășești limitele ești <<pedepsit>>; dacă nu ți le depășești nu ești om". (Gabriel Liiceanu, Tragicul — o fenomenologie a limitei și depășirii, Buc., Ed. „Univers", 1975, p. 109). Egor își depășește condiția de muritor numai după moartea Christinei, pentru că doar atunci devine o ființă marcată puternic de „dorul fără sațiu", nemărginit, care însă a fost provocat de trăirea intensă dintr-un moment ireversibil, acela al morții iubitei.

Avem așadar în roman doi parteneri marcați de tragic la modul superlativ, care nu au reușit, în ciuda eforturilor Christinei, să atingă perfecțiunea. Contratimpul a existat permanent în sufletul lui Egor și, drept urmare, armonia primordială nu s-a putut realiza. Acționînd pentru distrugerea strigoiului, eroul se eliberează de obsesiile sale și de tot ceea ce era lunesc în el și, omorînd-o pe Christina (Sanda fiind la rîndul ei moartă), el devine un spirit pur, capabil abia acum să atingă absolutul, indiferent dacă trupul său rămîne în viață sau intră în neant.

Romanul reprezintă una din reușitele prozei artistice ale lui Mircea Eliade, în primul rînd datorită multitudinii de semnificații pe care le cuprinde, datorită caracterului său de **opera aperta**, lăsînd liberă calea spre diverse interpretări, depășind în mod evident atît statutul unui roman de dragoste, cît și pe cel al unui roman fantastic. El este o gravă meditație asupra condiției ființei umane, asupra aspirației acesteia de a-și depăși limitele de simplu muritor. (A.N).

Scanned with OKEN Scanner

DUIOS ANASTASIA TRECEA

de Dumitru Radu Popescu

Nuvelist, prozator și dramaturg, Dumitru Radu Popescu reprezintă una din experiențele epice originale în procesul de modernizare a prozei de azi. Viziunea estetică a prozatorului sintetizează trei elemente distincte: „gustul pentru mister și spectaculos, o intrigă bogată și, instalat în inima notației realiste, poeticul, manifestat și preferința pentru simboluri”[1]. În concepția sa prozatorul se situează în simultaneitate cu evenimentele pe care le prezintă, compunînd o lume despre care nu știe nimic dinainte, care pare a fi o felie de viață constituită din fapte înjositoare și triviale, pe de o parte, și din fapte bune și frumoase. În felul acesta i se dă cititorului iluzia că asistă la evenimente, la faptele relatate, scriitorul fiind astfel „un umil căutător de adevăr într-o lume de relativități”[2]. Percepția dublă a realității, convergența detaliilor, forța artistică a simbolurilor, stilul colorat și gustul de a relativiza narațiunea, prezentînd situații tulburi, conferă prozei lui Dumitru Radu Popescu un anume spirit de modernitate și originalitate.

Cărțile lui Dumitru Radu Popescu, nuvele, romane, piese de teatru, cuprind o vibrantă pledoarie pentru afirmarea valorilor etice superioare,

1. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, 1978, pag. 616.
2. Op. cit. p. 617

dezbătînd, în tonalități grave, conditia individului în raport cu societatea și cu semenii. Nuvela „Duios Anastasia trecea" este una dintre vocile „lirice", care prefațează direcțiile demersului artistic de mai tîrziu. Apărută în anul 1967, nuvela reprezintă simbolul luptei împotriva a tot ceea ce înseamnă atentat la libertatea și demnitatea omului Acțiunea nuvelei este fixată într-un sat dunărean din Mehedinți, în timpul celui de al doilea război mondial și dezbate cazul învățătoarei Anastasia, care, sfidînd amenințările autorităților locale și ale ocupanților hitleriști, îngroapă, după datină, un partizan sîrb, împușcat de nemți și așezat, ca avertisment, la răscrucea drumurilor

Relatarea materialului faptic se face din perspectiva subiectivității eroinei, iar lumea exterioară trăiește prin forța răsfrîngerii ei în conștiința Anastasiei, care devine astfel memoria ce veghează, în calitate de martor al gîndurilor și trăirilor autorului. Fluxul narativ se organizează ca un periplu, în care „vocile Anastasiei vin din interior, de undeva din adîncuri din spațiul de mit și legendă, și se proiectează în lumea din afară, vizînd coordonate esențiale ale etosului nostru. Vocea interioară a eroinei expresie a meditației asupra soartei omului, amintește de „acel lamento a corului tragediei antice"[3] și conferă epicului valențe lirice și dramatice

Această operă-personaj — cum sugerează și titlul ei — condensează materialul faptic după criteriul afectiv, organizat într-o construcție armonioasă, ce trădează interesul pentru construcții monumentale din operele clasice, iar vocile Anastasiei devin coloanele acestui edificiu și trasee ale eposului. Întregul ansamblu arhitectonic este combinat în structuri binare ce definesc și exemplifică, în același timp, glasurile Anastasiei. Țesătura discursului epic se leagă, aproape în întregime, prin firele gîndurilor și ale trăirilor Anastasiei, abia la sfîrșit intră în acțiune Costaiche și relatează împrejurările grotești ale morții Anastasiei, care consideră că neîngroparea mortului este un act de sacrilegiu și, înfruntînd tirania autorităților, îl îngroapă după datină, acceptînd moartea cu demnitate. Glasul Anastasiei, proiectat în exterior, este efectul unei conștiințe

3. Vladimur Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. III, Editura „Minerva", București, 1974, pp 140

Scanned with OKEN Scanner

treze, ce veghează și condamnă culpa morală Costaiche și Stoicovici sînt personaje prin care se exemplifică unele cazuri din dosarul anchetatorului. În proces ele sînt condamnate cu vehemență reliefîndu-se astfel permanența adevărului rostit în numele unei etici superioare. Dacă vocea interioară se leagă de spațiul mitic, reprezentat de imaginea Cătărinei, relația cu „glosele morale" ale prezentului se stabilește prin apariția lui Emil.

Situarea evenimentelor în spațiu și timp ține de gramatica unei narațiuni în care durata temporală se modifică, iar relatarea se face prin retrospecție. Astfel categoriile trecut-prezent se aliniază într-un dialog permanent. Nu se face proces trecutului, ci acesta este examinat cu scopul de a ne edifica asupra normelor etice ale prezentului. Secvențele care trimit în trecut (horele de altădată, rememorate de Anastasia, Cătărina care o însoțea la cules de cireșe, evocarea nopților de vară, etc.) sînt ecouri ale unui glas liric profund, în timp ce datele sumare ale lumii concrete, imediate (nemții de la școală, fapte și întîmplări despre Costaiche și Stoicovici) sînt semne ale unei atitudini civice sentențioase. De fapt, invaziile trecutului în prezent sînt argumente ale unei voci morale capabile să delimiteze valorile de nonvalori. Planul real și concret se pulverizează necontenit în vis, faptele înfățișîndu-se sub haina vecinătății cu legenda și cu mitul. Astfel se realizează trecerea treptată de la glasul experienței cotidiene, exterioare, la vocea interioară, ce compune, prin alegorie, o altă lume, cu semnificații adînci. Presupusa boală a Anastasiei este o modalitate de pregătire a proporțiilor fabulosului, prin care se exprimă parabolic și se amplifică sensurile realității. În momentul în care Costaiche, reprezentant al autorității locale, o avertizează „Dar nu uita, domnișoară, c-avem niște legi foarte drastice", Anastasia îi răspunde răspicat: „Sînt și alte legi, mai vechi și mai drastice". Asemenea Antigonei din tragedia lui Eschil, Anastasia înfruntă cu mare curaj tirania și despotismul. Ea opune legii scrise dar trecătoare, rînduiala nescrisă, dar eternă. Ea acționează cu un curaj nobil și disperat pentru respectarea obiceiurilor împămîntenite pe aceste meleaguri: „mortul e mort și obiceiurile noastre sînt obiceiuri. Așa sînt obiceiurile pămîntului, domnule Costaiche, așa e aici făcut pămîntul, așa este... așa e pămîntul, așa sînt oamenii din partea asta a pămîntului și

așa trebuie să fie. Să nu ne facem neamul ăsta care sîntem de rîs, că spunea tot Cătărina: cine nu dă doi lei pe moarte, nu dă nici măcar un franc pe viață". Meditația asupra condiției umane se amplifică în monologul Anastasiei („Îl privi pe sîrb.. Steaua lui s-a stins... Teamă să n-ai, lumînările o să-ți ardă pe piept și la căpătîi, n-o să le stingă nimeni... pe toți n-o să ne poată călca. Dar aici nu e un corn de lume unde grîul nu se face, unde omul nu cunoaște omul... aici nu e un corn de lume pustiu, cu apă sălcie, fără dor, fără morți, fără morminte, fără floarea-soarelui, fără nuci, fără iezi, fără cocoși. Omule, mila mea, dragostea mea. Ți-am săpat groapa, e gata. Mai am să-ți pun cruce și pom"), exprimînd profundul umanism ce caracterizează gîndirea și simțirea oamenilor din aceste locuri. Motivul central al operei, ce concentrează firele eposului, este acela al marii treceri, așa cum ne avertizează autorul chiar prin titlul operei. Trecerea Anastasiei prin viață reconstituie un destin uman tragic, ale cărui coordonate se definesc în raport cu o anume etapă istorică și în relație directă cu dimensiunile esențiale ale etosului nostru. De aceea simbolurile grupate în acest discurs epic sînt subordonate meditației asupra vieții și a morții. Astfel se revine obsesiv la imaginea nopții, ca spațiu-limită între ființă și neființă: „era un întuneric de cimitir, noaptea era neagră ca o gură de căței cu puii aruncați în Dunăre. Noaptea ucisese casa și bătătura și satul. Luna coborîse jos de tot la groapa negrului, la talpa hăului secetos și rece". Este de fapt sugestia unei vieți de coșmar, trăite în timpul războiului. Ideea se adîncește și prin alte simboluri ce sugerează zbaterea, „viscolul omoară, înghițînd păsărelele, Dunărea curge tulbure, drumul pustiu, nici iarbă nu mai era pe morminte" Peisajul este alcătuit din forme cu rezonanțe acustice, care sugerează descompunere, putrefacție, decrepitudine: „iepe care crapă cînd trebuie să fete, lîngă biserică trei oi zbierau. Rătăcite. O vacă fără un corn mugea și plesnea ugerul... prin podul bisericii începură să zboare speriate cucuvelele". Unele fugare clipe de bucurie și fericire, izvorîte din iubirea pentru Emil, peste care s-a așternut prea devreme negura timpului, sînt cuprinse în simboluri ce exprimă triumful vieții asupra morții: „Un guguștiuc se așează pe pămînt foarte aproape de ei. Deodată vrăbiile zburară ca un pumn de alice peste

Scanned with OKEN Scanner

sat" Alteori vîntul, agentul vieții, devine laitmotiv pentru mișcarea sufletească a eroinei, desfășurată între neliniște, tristețe, indignare, ură și revoltă, sau compasiune și umanitarism: „Vîntul se auzea cum bate; se auzea vîntul umblînd pe drum; curgea vîntul vîrtos, vîntul venea viforos și viu; ochii lăcrimau de vînt"

Lumea lui Stoicovici și Costaiche, a omului cu haltere din curtea școlii, este reprezentată prin formule ale unui aspru rechizitoriu, avînd ca simbol „omizile astea verzi, care dau doar ordine". Stoicovici, spre exemplu, este introdus în scenă prin descrierea obsesivă a simbolului: „Avea obloanele trase la cîrciumă. El n-avea perdele la geamuri, avea obloane. Dacă era soare trăgea obloanele să aibă somn liniștit, dacă se omorau în cuțite la răscruci, la horă, vreunii, închidea obloanele". Disprețul pentru cei lași, ca Stoicovici și Costaiche, pentru minciună și trădare, se exprimă cu hotărîre. Izvorîtă din coșmarul iubirii înșelate pentru Emil, care a vrut ca prin lacrimile ei să adoarmă bănuielile satului, insinuînd plecarea pe front, revolta ei se adîncește. Stăruința și neînfricarea în acțiunile întreprinse, respectul față de om și față de tradițiile nescrise ale neamului său, sînt manifestări ale unei atitudini generale, devenită simbol, împotriva nelegiuitorilor lumii, a războiului ce pune în pericol însăși existența și demnitatea umană. Ciocîrlia care se înalță ca un punct negru și mut și se leagănă sub cerul înflorit după ploaie, este glasul unui destin ce avea să învingă zăgazurile vieții, proiectîndu-se în eternitate. Crîmpeie de viață, concentrate în simboluri, (crengile de măr, vișin și gutui, frunzele de porumb, floarea-soarelui; grădinile cu varză) se sting într-o liniște mioritică, iar apariția mitică a Cătărinei, alături de imaginea cailor albi cu aripi repezi și nevăzute, care trec în zbor sub bătaia clopotului, sugerează, în dimensiunile sublimului, marea trecere.

Memorabilă este capacitatea scriitorului de a conduce povestirea prin vocile Anastasiei, alternînd modurile de expunere și preferînd, firește, monologul. Un fragment din capitolul al II-lea, spre exemplu, introduce în descrierea cadrului replicile dialogului imaginar, condensînd vibrațiile glasului de dinăuntru. In partea a doua a fragmentului descrierea

cedează, treptat, locul narațiunii, mișcarea personajelor fiind înregistrată printr-o tehnică ce ține de arta cinematografică, iar dialogul, construit ca o confruntare dură între Anastasia și Costaiche, este expresia glasului de dinafară. Monologul, desfășurat printr-o avalanșă de interogații, sintetizează vocile și le proiectează în spațiul simbolului, al meditației filozofice. (Vezi, Nicolae Manolescu și Nicolae I. Nicolae, Limba și literatura română, Manual pentru clasa a XII-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p. 180-184). Tonalitatea gravă a dialogului se circumscrie în caracteristicile stilului imperativ și evocator, avînd o mare concentrare în replici, unele fiind construite doar dintr-un singur cuvînt cu valoare de simbol, iar altele din sintagme cu valențe aforistice. Incompatibilitatea dintre lumea Anastasiei și aceea a lui Costaiche este susținută atît prin conținutul replicilor, cît și prin spațiul de desfășurare a replicilor. În timp ce Anastasia pune în discuție și dezbate probleme etice de mare anvergură („Săraci sîntem dacă nu știm să plîngem un mort") Costaiche răspunde mașinal: „Da, domnișoară". Tehnica desfacerii textului narativ prin implementarea dialogului imaginar, amintește de corul din tragedia antică. Timpul verbal are rolul de a delimita vocile narative, iar prin schimbarea formelor lui, din perspectiva subiectului narator, se mărește tensiunea dramatică a textului. Prin perfectul simplu este evocată o acțiune concretă și imediată, ce presupune o mare tensiune: „Anastasio, acolo îl duseră, nu te du" Perfectul compus este timpul evocării unor fapte petrecute mai demult: „L-au tîrît prin sat; l-au adus de lîngă pădure". Vocea obiectivă a naratorului se detașează de glasurile subiective, prezente în dialog, prin imperfectul verbului care proiectează sensurile într-un spațiu atemporal: „Dunărea curgea tulbure umbrită de nori... Curgea vîntul vîrtos, scăpat parcă atunci pe poarta lui... pe gura pe unde ieșeau și zmeii din poveștile Cătărinei". Prin conjunctivul verbului și prin forma populară de viitor se exprimă avertismentul adresat acelora ce vor manifesta solidaritate cu partizanul sîrb: „Să-l vadă lumea și să-și bage mințile în cap. Și cine l-o scălda, cine s-o apropia o să aibă soarta lui". În finalul fragmentului fraza interogativă conjugă timpurile fundamentale,

Scanned with OKEN Scanner

pentru a defini morfologia unui adînc mesaj: „ — Și de ce tăceți, muieri, de ce nu ieșiți în drum să vorbiți, să-mi spuneți și mie ce-a fost, tot?".

Alegînd monologul ca principală modalitate estetică de narare, Dumitru Radu Popescu se înscrie în tradiția prozei de analiză psihologică, reprezentată la noi de I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia-Papadat Bengescu. Prin monolog vocea autorului-narator se convertește în glasul interior al Anastasiei. Nuvela se constituie ca o dezbatere profundă asupra problemelor esențiale și grave ale vieții, iar faptele concrete sînt doar pretextul și mobilul afirmării unor valori etice. Glasul autorului, prin vocile Anastasiei desfășoară o uimitoare hartă de semne și sensuri. Forța structurii ei topice pune în valoare originalitatea uneia dintre cele mai frumoase experiențe epice din proza românească de azi. (I.I.)

Scanned with OKEN Scanner

ENIGMA OTILIEI

de George Călinescu

Romanul „Enigma Otiliei" a apărut în martie 1938, fiind cel de-aî doilea roman al lui G. Călinescu, după „Cartea nunții".

În cazul romanului „Enigma Otiliei" sînt îndeobște cunoscute opiniile criticii literare cu privire la realismul său de tip balzacian. Realismul dominant se situează în apropierea altor curente literare cum ar fi: clasicismul, elemente aparținînd romantismului și elemente moderne caracteristice noului roman.

În mai multe rînduri, scriitorul însuși susține proza obiectivă realistă de tip balzacian:

„Romanul, în forma lui de azi, este un gen literar constituit aproape exclusiv în secolul al XIX-lea și putem afirma cu prea puțină eroare că H. de Balzac este creatorul lui". („Reflecții mărunte asupra romanului").

Romanul „Enigma Otiliei" e balzacian prin temă, fixînd într-un cadru social caracteristic, aspecte ale vieții burgheziei bucureștene din prima jumătate a secolului nostru, ca și prin desfășurarea conflictului, autorul fiind un excepțional creator epic care cuprinde o întreagă lume într-o singură carte. Tot balzaciană este crearea unei tipologii subsumate unor trăsături general-umane dominante „canonice", Călinescu stabilind cîteva teme cu tipurile reprezentative feminine și masculine.

Fără a insista asupra concepției călinesciene asupra romanului, precizăm, de la început, că G. Călinescu scrie un roman în care se îndepărtează substanțial de formula romanescă propusă, fiind rodul unui spirit inventiv, al unei intuiții artistice superioare.

Scanned with OKEN Scanner

Adoptînd terminologia actuală despre „retorica romanului" putem afirma că G. Călinescu utilizează toate acele convenții prin care actul sublimării realității ne apare înnobilat în imaginea artistică.

„Enigma Otiliei"este, fără îndoială, un roman modern în substanță și G. Călinescu uzează de o varietate de forme ce le poate asuma vocea auctorială. Mai subliniem că, în concepția scriitorului, „ceea ce conferă originalitate unui roman nu este metoda, ci realismul fundamental".

Urmărind procesul de creație, este cunoscut faptul că, inițial, romanul a fost intitulat „Părinții Otiliei", scriitorul avînd în vedere ideea paternității în determinismul ei complex de ordin social, economic, etic și estetic Ideea e prezentă și la Balzac care-l pune pe Moș Goriot, părăsit de fiicele sale, să rostească pe patul de moarte, aceste cuvinte: „Nu se poate! Patria o să piară dacă tații sînt călcați în picioare. Asta e limpede. Societatea, lumea se bazează pe paternitate, totul se prăbușește dacă nu-și mai iubesc copiii părinții"

Privit din acest unghi, romanul călinescian devine o satiră vehementă la adresa familiei burgheze în care relațiile dintre părinți și copii s-au degradat sub puterea mistificatoare a averii.

Tematic, romanul înfățișează aspecte ale vieții burgheziei bucureștene din anii dinaintea primului război mondial, relevînd felul în care atotputernicia banului alterează monstruos umanitatea.

Sub aspect compozițional, trama epică e determinată de lupta pentru moștenirea averii lui Costache Giurgiuveanu.

În consens cu părerile autorului potrivit cărora orice roman trebuie să fie, în mod necesar, și analitic, mișcarea epică rezultă și din însumarea unor existențe care fixează, într-un cadru social-istoric, tipuri psihologice bine determinate.

Desfășurarea epică e lentă, conflictul fiind determinat de încercările membrilor clanului Tulea (în care se integrează și Stănică Rațiu) de a pune mîna pe averea lui Costache Giurgiuveanu.

În manieră balzaciană, romanul începe prin fixarea temporală și spațială a acțiunii:

„Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză

în mînă, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mînă într-alta"

Cititorul descinde din datul real în imaginarul creat o dată cu Felix Sima care pătrunzînd într-un univers necunoscut, asemenea unui neofit, parcurge un drum de inițiere în calitate de martor și actant.

Felix Sima, fiul doctorului Iosif Sima, proaspăt absolvent al Liceului Internat din Iași, vine la București, în casa unchiului său, Costache Giurgiuveanu, spre a urma facultatea de medicină. Aici pătrunde într-o lume „fără instinct de rudenie aprigă" care îl dezgustă și-l îndîrjește în hotărîrea de a deveni o celebritate în lumea medicală, situîndu-se deasupra banalității și meschinăriei lumii burgheze.

Ca și în cazul celorlalte romane călinesciene, conflictul și personajele se definesc, în esență, din prima secvență scenică în cadrul unei reuniuni de familie.

În casa din strada Antim, unde se juca în fiecare seară cărți, între Aglae Tulea și Costache Giurgiuveanu, fratele ei, se întrezărește, latent, o stare tensională. De la sosirea lui Felix în casa tutorelui său, Aglae , îl întîmpină cu ostilitate, văzînd în el un posibil moștenitor al averii fratelui său.

În pînda rapace asupra moștenirii averii lui Costache Giurgiuveanu, ținta răutăților Aglaei o constituie, fără îndoială, Otilia, care poate deveni moștenitoarea de drept a averii. Aglae ține să amintească tot timpul că Otilia și Felix sînt orfani, iar replica cu care îl întîmpină pe Felix , cînd află că va locui la Costache Giurgiuveanu, împroașcă de la început otrava: „N-am știut: faci azil de orfani"

Axul principal al discursului narativ: istoria unei moșteniri, are în vedere figura centrală a romanului, Costache Giurgiuveanu, care, direct sau indirect, hotărăște destinele celorlalți. Costache Giurgiuveanu care și-a însușit zestrea mamei Otiliei, ar trebui să-i asigure acesteia viitorul, adoptînd-o, pentru a-i lăsa de drept, moștenirea. Îndemnat și de Pascalopol, e sincer decis să-i lase toată averea, dar amînă la nesfîrșit întocmirea testamentului și numai după al doilea atac al bolii înmînează lui Pascalopol o sută de mii din cele trei pe care le ținea ascunse sub saltea, spre a-i depune la bancă pentru Otilia. După întîiul atac al bolii, Giurgiuveanu este supravegheat cu strășnicie de Aglae împreună cu membrii familiei Tulea:

Scanned with OKEN Scanner

„Aici e casa fratelui meu și eu sînt unica lui soră. Nimic nu se mișcă aici în casă și nimeni nu s-atinge de nimic. Trebuie să stăm aici să păzim, n-o să lăsăm în casă un bolnav fără simțire, care nu vede, n-aude, cu străini în casă."

După al doilea atac al bolii, membrii clanului Tulea încep să care lucruri din casa lui Moș Costache, în locuința lor, Aurica poftind și la pianul pe care Otilia îl moștenise de la mama sa.

Deși lupta pentru moștenire se duce între două familii: cea a lui Costache Giurgiuveanu și cea a clanului Tulea în care intră și Stănică, în final, competiția se va desfășura între Aglae și Stănică. Aliați pînă la un punct, Stănică, devine rivalul Aglaei și printr-o abilitate diabolică reușește să pună mîna pe banii bătrînului, provocînd moartea acestuia.

Malaxoarele societății au funcționat perfect și nucleul indestructibil al familiei Tulea intră într-un inevitabil proces de dezintegrare: Aglae, care și-a pus în joc toate forțele în vederea acaparării averii fratelui ei sfîrșește prin a moșteni un săculeț cu bani, grija maternă estompîndu-se aproape complet, Simion este internat într-un ospiciu și părăsit de toți, Olimpia e părăsită de Stănică, Aurica rămîne fată bătrînă, îndesindu-și raidurile pe Calea Victoriei în căutarea unei aventuri, Titi, după cîteva încercări nereușite de a se căsători, cade tot mai des în mania „legănatului"

Planul epic principal determinat de lupta pentru moștenire este dublat de un intermezzo liric: dragostea dintre Felix și Otilia.

Chiar în seara în care Felix descinde în casa unchiului său este întîmpinat de fata „cu capul prelung" pentru care simte o caldă simpatie. Dragostea față de Otilia începe să se contureze și în curînd „Felix își dă prea bine seama că iubește pe Otilia". La rîndul ei, Otilia îl iubește pe tînăr și-l înconjoară, în același timp, cu o grijă maternă. Sînt prezente în roman, pagini pline de poezie, ca cele în care cei doi tineri inviați la moșia lui Pascalopol din Bărăgan, întinși pe un stog de fîn, contemplă într-o seară măreția cerului, în acordurile țîrîitului greierilor.

De ce totuși deznodămîntul unei iubiri romantice nu este cel așteptat și Otilia îl părăsește pe Felix pentru a se căsători cu Pascalopol? Pentru că într-o societate în care totul este supus degradării și dragostea a încetat să mai fie un sentiment neturburat.

Scanned with OKEN Scanner

Referitor la titlul „Enigma Otiliei", înclinăm să credem că nu poate fi vorba de o soluție spontană a editorului care propune schimbarea titlului inițial al romanului, ci de o opțiune conștientă a autorului care are în vedere problema căsătoriei coborîtă din înălțimea cerurilor pure ale idealității în fundul rîpos al mizeriei umane.

Precaritatea situației materiale a celor doi tineri anulează o căsătorie bazată pe idealitatea cuplului. De aceea, Otilia pleacă cu Pascalopol iar Felix „se căsători într-un chip care se cheamă strălucit și intră, prin soție, într-un cerc de persoane influente".

Dar romanul care relevă numeroase elemente de modernitate creează un final deschis și cititorul își pune cu îndreptățire din nou întrebarea: de ce l-a părăsit Otilia și pe Pascalopol, devenind „nevasta unui conte, așa ceva" de prin Spania sau America?. „Enigma" Otiliei care este proiecția feminină a sensibilității excepționale a creatorului ei este „cnigma" scriitorului proteic, dornic de schimbare, pentru care viața devine zbor.

Se spune că opera ca viață trăiește prin personajele sale și că orice substanță epică își comentează eroii.

În „Enigma Otiliei" demersul narativ e construit parcă, pentru a pune în lumină personajele din cele mai felurite unghiuri: al autorului omniscient, al altor personaje, al factologiei, al limbajului, al gesturilor, al gîndurilor, al mediului habitudinal, al vestimentației etc.

„Enigma Otiliei" dă naștere unei galerii de personaje cu totul remarcabile prin adîncimea la care sînt dezvăluite, prin semnificațiile pe care le reprezintă pe marea scenă a vieții.

Ca și Caragiale, Călinescu are în vedere atacul la adresa moravurilor societății burgheze surprinsă într-un nou stadiu al evoluției ei.

Caragiale atacă adînc prin satira sa virulentă și violentă, totodată, moravurile societății burgheze.

Acesta este un atac direct, „pe față" care intră în caricaturalul acut, chiar în burlesc. G. Călinescu alege un drum înrudit cu cel caragialian, și totuși substanțial diferit. Personajele călinesciene sînt și ele profund viciate de societatea burgheză, dar lumina aruncată asupra lor revelează niște „animale bolnave", cum am spune, utilizînd titlul metaforic al unui

roman de N. Brebanu. Cele mai multe dintre personajele romanului călinescian intră într-un acut proces de dezagregare psihologică. Sînt unele care încearcă să-și depășească condiția și nu pot, fiind prea puternic ancorate în matca lor, de exemplu Costache Giurgiuveanu; sînt altele care nu pot să-și depășească sinele în realitate, dar se autoiluzionează în planul imaginarului: Stănică Rațiu; există unele pe care identitatea lor le mulțumește întru totul, putreziciunea morală constituind un mod total de a fi: Aglae, de exemplu; în sfîrșit, altele care suferă o involuție, înscriindu-se în cadrele anormalului: Simion și Titi.

Subsumate unei tipologii clasice, „canonice", personajele romanului călinescian dobîndesc o individualitate pregnantă.

Costache Giurgiuveanu, personajul pivot al romanului, întrunește, fără îndoială, atributele tipului de avar, descinzînd din Hagi Tudose, și îmbogățind tipologia avarului în literatura universală, alături de Gobsek, Goriot, Grandet.

Dar cîtă inventivitate călinesciană în comentarea personajului care se distanțează enorm de toți confrații săi din literatura română și universală, prin încercarea, sortită eșecului, de a-și depăși condiția. Costache Giurgiuvenu, se zbate între dorință și obișnuință, dorința neputînd birui niște deprinderi ce deveniseră automatisme. Dorința luminează personajul care devine generos, tandru, protector al celor doi orfani pe care îi iubește sincer. Obișnuința îl împiedică să devină altul, evoluînd în registrul tragicului ultim. Întîi prea slab prin caracter, revenindu-și după primul atac al bolii nu se hotărăște să transfere moștenirea în mîinile Otilici, apoi, distrus fizic (după al doilea atac), Giurgiuveanu ratează ocazia de a deveni sublim, așa cum devenise unchiul lui Ștefan Gheorghidiu din romanul „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" a lui Camil Petrescu. Încercînd să-și smulgă masca avarului, Costache Giurgiuveanu nu mai are puterea, în ultimă instanță, de a pune o alta, infinit mai frumoasă.

Dacă în cazul lui Costache Giurgiuveanu, scriitorul dă viață unui personaj complex, cu un comportament derutant care stîrnește o gamă variabilă de reacții din partea cititorului (de la dezaprobare, la simpatie și

milă), în cazul Aglaei Tulea, evoluția lineară a personajului, redusă la un comportament rudimentar, stîrnește dezgustul total.

Mărginită, desconsiderînd orice preocupare intelectuală, nu are încredere decît în puterea banului, fiind permanent obsedată de ideea posesiunii averii lui Costache Giurgiuveanu. Este desăvîrșită arta cu care scriitorul își construiește personajul, care în mod gradat se acoperă de ridicol, în final devenind grotesc prin inutilitatea acțiunilor sale.

Avariția corelată cu răutatea desăvîrșesc un personaj întru totul odios, exemplu etern de ceea ce omul nu trebuie să fie spre a nu fi situat în registrul monstruozității.

Aurica, fiica cea mică a Aglaiei este fata bătrînă, ale cărei trăsături sînt înăsprite de acreala chipului. Aurica, este reversul Otiliei și cele două personaje se constituie într-un cuplu antinomic. Dacă Otilia întrupează tot ceea ce înseamnă feminitate, Aurica se situează la antipodul feminității. Obsedată de neîmplinirea erotică, unicul scop al Auricăi este căsătoria, văzînd în orice bărbat un posibil pretendent și explicîndu-și insuccesele printr-o purtare cuviincioasă de „fată cuminte". Lipsită de farmec și de imaginație, de noblețe și generozitate, rea, acră, Aurica reeditează, fără îndoială pe mama sa „baba absolută", „fără cusur în rău".

Din triada feminină Aglae-Aurica-Olimpia, reprezentînd antifeminitatea, Olimpia este mai ștearsă. Olimpia este banală, placidă, inertă, incapabilă de vreo acțiune. Dacă în Aurica scriitorul a înfățișat fata bătrînă, veșnic în căutarea unui pretendent, Olimpia reprezintă ipostaza soției și mamei ratate.

Dintre „actorii" teatrului care se prezintă pe marea scenă a unei lumi cuprinsă într-o lume (cea a romanului), Otilia este cel mai modern personaj, atît prin tehnicile de realizare, cît și prin problematica sa existențială.

Este unul din personajele extrem de complexe ale romanului românesc, comparabilă cu Sașa Comănești eanu din „Viața la țară" de Duiliu Zamfirescu, cu Olguța din „La Medeleni" de Ionel Teodoreanu, cu Adela din romanul cu același titlu de G. Ibrăileanu.

Otilia nu este o „fizionomie", un dat, o schemă abstractă, ci se constituie într-un proces dinamic, ca un personaj în continuă devenire care-și schimbă în permanență identitatea. Procesul devenirii personajului se relizează în mică măsură prin perspectivă auctorială, Otilia definindu-se în primul rînd prin comportamentul său, rezultat din fapte, acțiuni, gesturi, vorbire, gînduri etc.

Otilia rezumă drama feminității, sentimentul anxietății, înscriindu-se în „Eternul feminin și în clipă" (cf Const. Ciopraga).

Cuplu Felix-Otilia deține un rol important în structurarea materiei epice. Felix o adoră pe Otilia și visează la o iubire ideală.

În totalitate, Felix se definește ca un intelectual superior care se situează deasupra banalității și meschinăriei lumii burgheze, dorind cu orice preț să iasă din cercul ei strîmt care-l dezgustă.

Inefabilul este potențat de prezența triunghiului romantic Felix-Otilia-Pascalopol.

Rafinatul moșier și-a făcut din Otilia un ideal al vieții sale, indiferent cum, ca fiică, soție. Considerîndu-se un om ratat, s-a obișnuit să-și umple golul existenței trăind în preajma Otiliei.

Între personajele masculine de prim-plan se situează Stănică Rațiu.

Stănică este arivistul de tip nou, produs al societății începutului de secol XX, societate care aspiră spre modernitate. Vechile metode care îi ridicaseră pe scara ierarhiei sociale pe Dinu Păturică, Tănase Scatiu, nu mai corespundeau noului stadiu de dezvoltare a societății burgheze de la începutul secolului, a cărei schelărie devenise tot mai complicată.

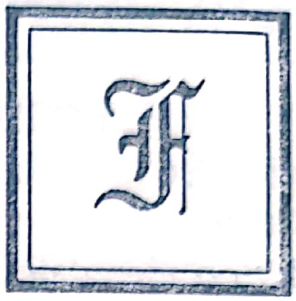
Printr-o abilitate spirituală ieșită din comun, Stănică dă „marea lovitură", smulgîndu-i banii bătrînului Costache Giurgiuveanu, pricinuindu-i astfel moartea, Stănică „are geniu" și prin el G. Călinescu depășește tipurile de ariviști din literatura română și universală.

Simion Tulea și Titi, pe parcursul acțiunii romanului, suferă un proces de involuție, înscriindu-se în domeniul anormalității. Ei reprezintă ceea ce este urît, dezagreabil în viață și trăiesc o acută criză a înstrăinării sinelui

„Enigma Otiliei" — o sumă de tipuri umane. un avar, o „babă absolută", o fată bătrînă, un parvenit, un idiot, o fată enigmatică, un tînăr intelectual cinstit și ambițios, un moșier rafinat, cărora scriitorul le conferă o identitate proprie într-una din marile realizări ale literaturii române interbelice

Tradus în mai multe limbi, romanul „Enigma Otiliei" stă alături de marile creații ale lumii. (M. N.)

Scanned with OKEN Scanner



FRAȚII JDERI
de Mihail Sadoveanu

La crearea trilogiei „Frații Jderi" s-a pornit de la un material artistic și documentar — cronica lui Ureche și „O samă de cuvinte" a lui Neculce, „Descrierea Moldovei" de Cantemir, dar scriitorul a avut în atenție și scrierile lui Alecsandri, Eminescu, Delavrancea, Bolintineanu, Iorga, în care era glorificat Ștefan cel Mare. În țesătura romanului apar și fire din memoria folclorică; recunoaștem motive preluate din balade populare („Toma Alimoș", „Corbea", „Chira Chiralina", „Șerb sărac", „Gruia lui Novac") ori din basme, precum și elemente de mitologie păgînă și creștină. Din „Viața lui Ștefan cel Mare", publicată de Sadoveanu în 1934 au intrat în cadrul romanului capitolul VI și VII.

Marea carte de maturitate este scrisă în anii cînd viața artistului și a Europei au fost supuse zbuciumului și zbaterilor. Într-o perioadă de puternică instabilitate politică, socială și culturală, în anii dinaintea ultimului război mondial și în timpul acestuia, pentru autor Moldova din veacul al XV-lea condusă de mintea genială și brațul tare al lui Ștefan cel Mare reprezintă o epocă de echilibru și putere.

Primul volum al trilogiei „Frații Jderi", intitulat ulterior „ Ucenicia lui Ionuț" apare în mai 1935. Următorul, „Izvorul Alb" iese de sub tipar în iunie 1936. Abia după șase ani, în 1942 asistăm la ivirea celui de-al treilea: „Oamenii Măriei Sale"

Scanned with OKEN Scanner

„Fundamentală e sensibilitatea pentru nuanțe, fără excese mitologice sau de alt gen. Prin viziune mythistorică să se înțeleagă o privire sintetizatoare, aliaj pămîntesc și transcendent, o nouă realitate, întregită mitic: arhitectură concepută contrapunctic sub semnul muzicii."

„Descoperirea unui timp și a unui topos românesc, apropierea de formele originare, sentimentul unei autohtonii străvechi, angajează progresiv conștiința, imaginația lucrînd adecvat. Nu numai în Manole Păr-Negru, personaj imaginat, transpare ceva din fondul abisal, inconștient al lui Sadoveanu, dar și în Ștefan, voievodul, eposul tinzînd să ia din prezent nostalgiile și, uneori — deloc paradoxal — necesitatea mitologicului." (Constantin Ciopraga, **Mihail Sadoveanu, Fascinația tiparelor originare**, Buc., Ed. Eminescu, 1981, p. 223 și p. 231).

Sadoveanu reconstituie, cu mijloacele epicului istoria Moldovei din timpul lui Ștefan cel Mare, creînd o amplă cronică a vieții sociale a acestei epoci eroice, mișcarea narativă ridicîndu-se prin mitizare la cote legendare.

Intriga complicată și imprevizibilă, situațiile limită, culoarea de epocă ce contribuie în bună măsură la realizarea tonalității dau, evident, impresia de roman istoric, unde întîlnim formule ale romanului de aventuri practicate de Walter Scott și Al. Dumas. S-a vorbit de multe ori despre existența mai multor microromane în cadrul unuia singur: romanul unei formații, romanul domniei, al familiei, al eroismului etc. Toate acestea corespund ideii de roman frescă.

Unele teme recurente, cum ar fi aceea a expediției, caracterizarea arhetipală a personajelor, statutul lor eroic precum și alegorizarea încadrează „Frații Jderi" în categoria romanului.

S-a insistat că trilogia „Frații Jderi" este o epopee eroică. Aceasta deoarece are o structură pluriformă, un ritm polifonic, monumentalitate, viziune mitică și atmosferă de legendă.

Putem ajunge la concluzia că ne aflăm în fața unui roman epopeic simbolic, pentru că narațiunea urmărește atît destinul individual cît și cel colectiv, investite cu sensuri simbolice.

Romanul are trei părți care sînt dispuse în cadrul celor trei volume. Construcția epopeică este exprimată și de cele două nivele ale acțiunii. În

interiorul primului nivel, cel social, distingem un plan istoric, unde se concentrează evenimentele din jurul domniei (acțiunile politice și militare ale lui Ștefan) și un plan civil în care se ilustrează viața oamenilor — aici un nucleu principal fiind familia Jderilor. Al doilea nivel, care este existențial are un plan real și un plan miraculos, legendar

Hramul Mănăstirii Neamț, din vara anului 1469, cu care se deschide primul volum este un spectacol ceremonial ce are rolul de a sublinia măreția voievodului și unitatea dintre acesta și mase. În acest moment intră în scenă Ionuț Jder și Nechifor Căliman. Din povestea bătrînului staroste, plină de umor, aflăm despre războiul lui Ștefan „cu această țară fără rînduială" unde poruncesc „mulți stăpîni" Acum se conturează vechiul conflict domnitor-boieri.

Dacă țara cunoaște o autoritate bărbătească, familia Jderilor este pe punctul de a avea o conducere matriarhală în ciocnirea cu o puternică forță de opoziție — Manole Jder, pe care Ilisafta îl numește „cuc bătrîn" pentru nestatornicia lui din tinerețe. Ionuț este rodul unei legături extraconjugale a comisului. Simion și Nicodim au avut pe vremuri o decepție în dragoste

Intriga se învîrtește mai ales în jurul tentativei nereușite a lui Gogolea Pogonat de al răpi pe Catalan. Armăsarul domnesc are însușiri magice. În el este concentrată puterea voievodului.

Ionuț este chemat în slujbă domnească și în prima sa călătorie la Suceava este însoțit de vistiernicul Cristea și de frumoasa Candachina. Arhimandritul Amfilohie și părintele Timotei sînt dascăli vestiți, de la care Ionuț are de învățat. Numită bildungsroman, „Ucenicia lui Ionuț" este deocamdată un roman al inocenței. Candoarea tînărului erou este reliefată mereu de către Nechifor Căliman, care îl numește „mînz" Tînărul cunoaște și prima criză erotică. Dragostea pentru jupînița Nasta, de la Ionășeni, îl determină să trădeze frăția de cruce cu Alexandrel-Vodă. Are prilejul să-și treacă examenul de oștean adevărat, prin lupta vitejească cu dușmanii lui vodă, salvînd viața fiului domnesc. Ionuț dovedește că este format ca oștean în timpul luptei contra tătarilor cînd îl ajută pe Simion să captureze pe fiul lui Mamac Han.

Înainte de a intra în planul realului, incursiunea tătarilor și biruința asupra lor este anticipată prin prevestiri miraculoase, se desfășoară mai întîi la nivel mitic, ca în vechile epopei: „ Stînd sfîntul mucenic ca o pază în acea lumină a văzduhului, i s-au arătat măriei sale Ștefan hoardele împungînd în țară (...). Atuncea iar s-a mișcat oșteanul lui Hristos Ioan, arătînd cu brațul semn de închidere în urma nóhailor."

Plecarea la Chilia, a lui Ionuț, însoțit de slujitorul său Gheorghe Botezatu Tătarul are drept scop recuperarea jupîniței Nasta. Evadarea necugetată din cadrul familial este pînă la urmă o călătorie cognitivă — temă epopeică. De fapt aventurile lui Ionuț au și un caracter inițiatic. În romanțul educativ, confruntarea și victoria asupra personajului infernal este o condiție finală pentru formarea eroului. Un astfel de dragon, învins de Ionuț este Suleiman Beg. „Forma completă a romanțului expediției este tema uciderii balaurului..." (Northrop Frye, „Anatomia criticii", Buc., Ed. Univers, 1972, p. 236).

Volumul I este un roman al cunoașterii primitive, empirice. Întocmai ca în basmele românești oamenii cred în existența cailor năzdrăvani cum ar fi Catalan, care totuși refuză „tabla cu jăratec" cînd Ionuț i-o pune înainte. Ilisafta evocă cu spaimă vedenia cumplită a băiatului lui Todiraș Aramă: „Din acele neguri s-a ales o apă; din acea apă a ieșit o arătare cu păr despletit și cu gheare" Tot ea îl afumă pe Ionuț prin somn cu păr de lup și este convinsă că destinul omului depinde de un urs mitic care „are rînduiala să umble și să lucreze pentru omul lui".

Volumul următor este romanul cunoașterii magice iar ultimul al cunoașterii raționale.

Seceta și cutremurul descrise la începutul părții a doua a romanului sînt semne ale evenimentelor viitoare. Tehnica anticipativă, realizată prin simbolizare este proprie epocii: „A detunat în fundul pămîntului și s-a dat zvon în înălțime, pentru ca să nu mai întîrzie domnii și împărații; să nu se mai desfrîneze în lume, ci să purceadă împotriva lui Antihrist război pentru credința dreaptă" Viziunea mitică este întărită și prin dimensiunea monumentală și fantastică conferită fraților Călimani, prezenți în momen-

tul cutremurului, la curtea de la Suceava: „Uită-te la dînșii cît îs de mari și de grei: parcă ar fi inorogi". Gîndirea lor este primitivă, mișcîndu-se pe linia acestei viziuni, ei fiind convinși că „N-a dat din coadă prea tare peștele cel mare pe care stă așezat pămîntul".

Plin de haz este episodul în care Onofrei și Samoilă duc o scrisoare la cetatea Neamț surprinzîndu-se atitudinea omului primar față de textul scris.

Cetatea Neamț este locul de recluziune al lui Ionuț Jder, un topos unde recunoaștem tema exilului existențial al individului, condiție necesară reintegrării sociale a inocentului.

Jitnicerul Neculăieș Albu o răpește pe Marușca, fiica lui Iațco Hudici și dragostea tîrzie a lui Simion. Expediția recuperatoare la Volcineț, în Polonia, întreprinsă de frații Jderi este un episod eroic și cavaleresc.

Spectacolul căsătoriei lui Ștefan cel Mare cu Maria de Mangop, urmașă a vechilor Comneni, reține prin ceremonialul ce participă la realizarea culorii de epocă. La Sadoveanu nunta este un motiv central avînd pe lîngă aspectul etnografic valențe politice, filozofice sau sociale.

Nucleul narativ al volumului, unde Ștefan cel Mare apare în prim plan, este scena vînătorii de la Izvorul Alb. Din nou faptul real este proiectat în mit. S-a afirmat de atîtea ori că vînătoarea domnească este un ritual de inițiere. Pelerinajul domnesc ilustrează motivul căutării – al soluțiilor de împlinire a unui destin individual (al voievodului) și colectiv – Moldova. Domnul este acum exploratorul. Pentru a lămuri sensurile prezentului și viitorului este necesară această contopire cu trecutul care se realizează prin cufundarea în elementul naturii. Călăuză în această călătorie este legendarul bour.

Culoarea albă primește la Sadoveanu sensuri pozitive. Calul alb este simbolul puterii politice iar bourul alb este primordial, fiind o metaforă a vechimii timpului. Izvorul alb este o metaforă a curgerii tuturor lucrurilor, sugerînd existența universală. Forma metaforică a acestei călătorii pe verticală, spre starea edenică a începuturilor este vînătoarea. Dacă stihiile și apele sînt imagini ale schimbării, ale curgerii temporale, muntele, piatra exprimă, permanența, fixitatea. Peștera este un loc al meditației.

Scanned with OKEN Scanner

Încă o dată observăm că la Sadoveanu natura nu este decorativă. Omul intră în corespondență cu natura, este încadrat cosmologic. (v Edgar Papu, Frații Jderi în Mihail Sadoveanu interpretat de... Buc., Ed. Minerva, 1977, p. 256).

Inițierea în cel mai înalt grad în tainele naturii o întîlnim la mag sau la înțelept. Un astfel de tip uman este schivnicul de la Izvorul Alb, dar adevărați magi sînt și arhimandritul Amfilohie Șendrea, cuviosul Nicodim, dar și Ștefan cel Mare care preia semnificația unor aspecte ale cosmosului și le aplică în planul guvernămîntului.

Primele două volume alcătuiesc o cronică de familie, avînd în vedere provizoriul, viața de toate zilele. În același timp ele sînt o cronică socială, analizînd procesul alcătuirii unei societăți, în Moldova, bazată pe rînduială și dreptate. Ultimul volum este mai încărcat de istorie, este o frescă a întregii Moldove care se întărește pentru războiul cu turcii. În acest sens scena secundară în care Manole Păr-Negru primește putere de la ursul care-i calcă șalele este simbolică. Războiul este o afacere a întregului popor.

Distingem două episoade principale. Primul este călătoria lui Ionuț în Imperiul Otoman. Înainte de a face acest pelerinaj strategic, acest personaj ce ilustrează motivul orfanului este adoptat de trei ori: prima dată îl găsim în familia lui Nechifor Căliman, apoi îl adoptează Ilisafta și în cele din urmă arhimandritul Amfilohie Șendrea îi devine părinte spiritual.

Imperiul lui Mehmet are atributele infernului. Repartiția lui Ionuț la suprafață, în urma acestei dispariții inițiatice aduce achiziționarea unei a două personalități, o transmutare de destin.

Dintre episoadele secundare reținem farsa jucată de Ionuț lui Alexăndrel-vodă, dar și povestea plină de mister a morarului de la Mănăilești, după care urmează o enclavă descriptivă – prezentarea ținutului Vasluiului ce reține atenția prin dimensiunea panoramică, cadru pregătitor pentru al doilea episod fundamental cu funcție de deznodămînt: bătălia de la Vaslui. În realizarea tabloului luptei de la Podul-Înalt se recurge la procedeul amplificării epopeice obținut prin comparații și hiperbole. Astfel, bătălia finală este plasată în timpul mitic. Scena con-

fruntării cu balaurul se repetă canonic, de-a lungul întregului text, lucru ce duce la potențare în final: „foiresa urdiei a pornit din nou, ca a unui balaur cu multe capete și labe care se tîrîia prin mlaștină"; „...trupul balaurului a fost curmat în două". În acest context simbolic Ștefan cel Mare este investit cu rolul mitic al omorîtorului de dragoni: „Osmanlîii au pornit în risipă mînați de biciul de foc al acelui arhanghel înfricoșat..."

Timpul terestru, istoria irupe în eternitate.

Se poate spune că personajele nu suferă un proces de devenire psihologică, ele sînt fixe. De fapt, sînt încadrate cosmologic, natura se reflectă în om. Ele sînt arhetipuri, avînd rol mitic. În același timp, caracteristică spațiului epopeic este monumentalitatea eroilor.

Personajele apar și în ipostaza de naratori. Povestitorul narează istoria, povestitorii comentează viața. Solul papal și solii venețieni care vizitează Țara Moldovei creează romanul epocii. Cînd autorul întreprinde panorama vieții sociale, personajul colectiv devine narator: „Noi răzeșii, mai ales noi răzeșii din Țara-de-Sus, sîntem bărbați care nu ne spăriem cu ușurință de unii și de alții".

Cele două personaje fundamentale ale epocii sînt Ștefan cel Mare și Ionuț Jder. Ștefan cel Mare este un personaj istoric, este domnitorul, dar este urmărit și în momente mai puțin particulare, comune tuturor oamenilor, este umanizat. Portretul său urmărește linia inaugurată de Grigore Ureche: „Se vorbește prin sate despre măria-sa că-i un om nu prea mare de stat, însă groaznic cînd își încruntă sprînceana" Ștefan cel Mare este un om al Renașterii, un iluminist. De multe ori, postura sa de personaj absent îl ridică la puterea de forță coordonatoare a realității. Înfăptuiește ordinea în planul uman („Războiul meu... îl am cu această țară fără rînduială"), dar și la nivel cosmic: „De cînd acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat și stihiile". Are calitate de mag, de învățat dar are și atributele croului, pentru că tramsmite un sens universului. Este un personaj justițiar instaurînd în Moldova siguranța și spiritul dreptății. Dintre diversele situații în care e prezentat, definitoriu apare episodul luptei de la Vaslui, aceasta devenind simbol al tuturor războaielor sale, al epopeii Moldovei timpului său, al conducătorului de oști – Ștefan, el însuși erou de epopee.

Ionuț Jder este ercul aventuros al epopeii, fiind în bună măsură un personaj picaro, în mers, cinetic. Mobilitatea sa se verifică mai ales în situații dificile. Cînd ucenicia sa ia sfîrșit, după ce se inițiază în tainele vieții și societății, Ionuț ocupă un loc în ierarhia socială și în cea familială. Bătălia de la Vaslui, unde Ionuț se remarcă, îi certifică încă o dată vitejia, înțelepciunea, bărbăția și devotamentul pentru domn și țară.

Manole Jder poate fi pus în paralel cu celălalt ax al romanului, Domnitorul. Capul familiei Jderilor este, structural, bineînțeles la scară mică, corespondentul puterii absolute, Stăpînul. Manole este dominat de sentimentul devotamentului pentru domnitor. Ca și ceilalți oameni din popor (de exemplu Călimanii), Jderii au față de domnitor atitudini care, de fapt reflectă felul de a fi al acestuia. Solidaritatea din familia lui Manole oglindește pe aceea a întregii țări. Desemnîndu-i pe membrii familiei lui Manole ca reprezentanți ai poporului, Sadoveanu subliniază ideea că acesta este, alături de domn, făuritor de istorie.

Ilisafta este prezența stabilă, statică a clanului. Lipsa de mobilitate este compensată de setea de informație. Are o gîndire mitică, arhaică, fiind convinsă că „fiecare om are un urs al său", care îi poartă norocul în viață. Este păstrătoare de tradiții. Patronează nunțile, petrecerile și botezurile din familie. Are un pronunțat instinct matern. La bătrînețe este autoritară, clevetitoare, posedă arta împunsăturilor verbale, dar și a vorbelor dulci. Cînd află că Simion și comisul Manole au căzut în lupta de la Vaslui comportarea ei este exemplară, nu are timp de jelit, ci pentru îndeplinirea datoriei față de cei morți.

Deși nu i se acordă spațiu prea larg în roman, Nicodim Jder reprezintă o linie definitorie în țesătura romanului. Citește lucrurile, oamenii, stelele și traduce semnele lor. După fiecare eveniment important el consemnează faptele, apare în ipostaza povestitorului, este cronicarul epocii.

Simion Jder este cel mai mare dintre fii comisului Manole. Inițiator al lui Ionuț în meșteșugul armelor, este un oștean vrednic și încercat. Este melancolic și taciturn, însă exploziv cînd nu te aștepți, timid și calculat, rece, curajos și viteaz în bătăliile purtate de Ștefan cel Mare. Cade eroic, împreună cu tatăl său, în bătălia de la Podul-Înalt.

Scanned with OKEN Scanner

Amfilohie Șendrea este modelul cărturarului. Practică ascetismul, trăind întru spirit. În același timp, este un om de acțiune, avînd și o intensă viață pusă în slujba domnitorului. Arhimandritul este creierul ideologic și politic al domniei.

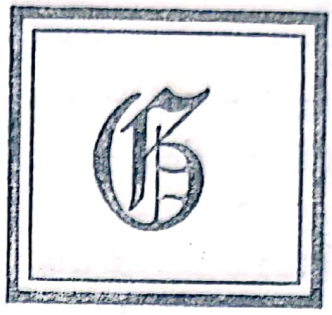
Relativ la limbajul artistic s-a vorbit mult despre arhaitatea textului, care are drept scop culoarea de epocă. Această impresie se obține și la nivel ideografic, prin înfățișarea reprezentărilor religioase, magice și mitologice.

Reținem apoi aerul legendar care se realizează prin viziune unitară, împingerea viziunii către fantastic și monumental și prin tonalitatea de destăinuire. (v. Petru Comarnescu, Stilul epopeic al d-lui Sadoveanu... în M. Sadoveanu interpretat de... Buc., Ed. Eminescu, 1977, p. 236–237).

Prezintă interes felul cum se conturează grandiosul epopeic. În această direcție discursul romanesc urmează traseul de la imagine la simbol, avînd loc un proces de extensiune semantică. Viziunea simbolică dă lucrurilor un sens adînc: „Zdrobirea aceea a balaurului se încreștea încă de zvîrcolirı și tresărea de gemete. Pe sub nouri au trecut două învăluiri de corbi". Amintim că în text imaginea balaurului este recurentă. Dimensiunea epopeică se obține și prin tehnica repetiției care are rolul de a potența imaginea. În confruntarea finală, balaurul semnifică Imperiul Otoman, răul cosmic, răpus „de secerătorii din Apocalips".

Relațiile metaforice se stabilesc și prin tehnica acumulării retorice, enumerarea și prin aceasta se ajunge la amplificarea epopeică, în tabloul luptei de la Podul-Înalt: „Se vedea împrejurimea umplută de spaimele morții și risipirii, puștile intrate ca în sorb cu vitele și omenirea care le slujeau, ca și călăreți căzuți cît n-ar fi chip să-i numeri".

În concluzie, panorama epopeică se construiește prin folosirea retoricii figurative ca principiu structurant al narațiunii (hiperbolizare, extensiune simbolică, repetiție, enumerare). (I.P.)



GROAPA

de Eugen Barbu

Romanul „Groapa", apărut în anul 1957, este decisiv pentru activitatea scriitorului și un moment de referință al romanului românesc contemporan.

1. GENEZA. Romanul își are originea într-un sentiment de indignare față de proza ieftină cu caiși și amante: „...mă indignează spiritul ieftin care plutește în cea mai mare parte a literaturii noastre. Cam multe Olguțe, caiși și amante, importate direct din romanele franțuzești".

Circumstanțele concrete care i-au sugerat ideea acestui roman sînt descrise de autor, după apariția cărții: „În 1946 am aflat de la vecini că ultima parte a faimoasei Gropi a lui Ouatu este pe cale de-a fi astupată. Lucrarea începută cu ani în urmă se părea că va lua sfîrșit. Din curiozitate, am mers la locul acela plin de praf și gunoaie și am rămas o jumătate de zi pe un mal înalt de pămînt, privind autocamioanele pline de gunoi care descărcau ultimele resturi ale orașului spre fundurile, de odinioară, foarte adînci, ale faimosului loc. Din clipa aceea se putea spune că „Groapa" începuse să fie scrisă în mintea mea... Peste un an reușisem să scriu vreo 300 de pagini pe care un scriitor binevoitor, citindu-le, s-a grăbit să le trimită unui editor. Nu-mi pare nici astăzi rău c-am avut curajul să refuz

o sumă destul de mare, bănuind că voi avea de lucru cel puțin un an. Acele peste 300 de zile s-au transformat în încă 9 ani de muncă încordată".

În cîteva pagini din faimoasele „Caiete ale Principelui" se fac referiri la fazele trudnice ale creației: „Căutam pe hărți ceva ce era lîngă mine: o lume exotică. Poftim, o ai, ce faci cu ea? Cu parfumurile, cu ritmul și cu aburul ei. Acum să te văd. Deocamdată, am găsit titlul: GROAPA. Ce lucru ideal să găsești un titlu... De folosit scena morții mamei, cu deznădejdea și comedia jelirii ei. Bunica mea are totul pentru a fi raisoneur-ul acestei cărți. De la ea am învățat o limbă inimaginabilă pentru urechile domesticite de gramatică. Dar cîtă plastică! Va fi ceva dezolant pentru lumea bine crescută, dar trebuie să știi să alegi! Sînt cuvinte care fată, doldora de poezie, pot eu să renunț la ele numai de dragul de a păstra această domestică convenție a bunului simț... a 11-a versiune a GROPII. Parcă-i mai lipsește ceva... Ultima transcriere. Un asemena scrupul pare o extravaganță. Am retras cartea aflată în șpalt, pentru că mi se părea, pe alocuri, inegală. A 13-a oară ca s-o armonizez. Îi lipsea un final. Cred că am găsit ceva mai tragic și mai eliptic, în stare să treacă acea viață a gunoiului undeva în absolut!... Ți se pare, crește iarba! Acest cuvînt îmi trebuia din 1945.

2. RECEPTAREA CRITICĂ. Receptarea romanului n-a fost favorabilă, de la început. O parte a criticii dezaprobă limbajul naturalist, atitudinea îngăduitoare față de lumea declasaților și aglomerarea pînă la terifiant a imaginilor evocînd laturile dizgrațioase ale existenței. Tîrziu autorul, în „JURNAL", oferă o replică din care rezultă ideea de roman realist: „După protestele iscate de GROAPA, ideea de a mai aduce în scenă iar declasați, iar prefigurări păcătoase ale unei lumi dispărute, stîrnește nemulțumiri. Dar e lumea mea! Am trăit prin ea, în ea, cine mă împiedică s-o scot la suprafață? Ce vreți, dacă așa a fost? De ce să ne ferim față de dogorile pestilențiale? Nu e mai bine să ne întrebăm cine a îngăduit o astfel de lume? Nu e ăsta mesajul pe care critica literară îl caută cu limba scoasă prin cărțile mele?"

Ideea de roman remarcabil e evidențiat însă copios și statornic de eminențele criticii și istoriei literare actuale.

Ion Vlad, în „Convergențe", Cluj-Napoca, Editura Dacia,1972, subliniază „durata epopeică", caracterul de „istorie", ritmată clasic în trei timpi – geneza, devenirea și moartea – filiațiunea măgulitoare (Arghezi, Voiculescu, Miron Radu Paraschivescu), muzicalitatea de factură baladescă a stilului și știința interludiilor.

Eugen Simion, în „Scriitori români de azi", vol I, Editura Cartea Românească, 1978, p. 544, elogiază „stilul decis, spectaculos, poezia amară și viziunea umană necruțătoare, proza aspră, în opoziție cu idilismul literar mai vechi, sincronizarea cu literatura modernă postbelică, intuiția unui timbru uman autentic sub învelișuri sociale degradate"

Gabriel Dimisianu, în volumul „Prozatori de azi ", Editura Cartea Românească, 1970, p. 130, îl încadrează pe Eugen Barbu, prin „Groapa", în categoria balcanicilor, subliniindu-i însă nota particulară, respectiv „factura stilistică".

Liviu Călin, în „Prefața", la a VI-a ediție a romanului (Editura Eminescu 1974), apreciază „puterea asociativă în plan senzorial", „acuitatea observației", „meșteșugul exemplar de a converti cuvîntul crud și invectiva în simplă truculență".

Virgil Ardeleanu, în „Opinii", Cluj-Napoca 1975, p. 7, vede în Eugen Barbu „pe cel mai autorizat continuator al uneia din direcțiile fundamentale ale prozei românești. Este direcția pe care am numi-o artistică... ilustrată de Creangă, Sadoveanu, de Mateiu Caragiale și Arghezi..."

3. COMPOZIȚIA. Deși împărțit în capitole, în roman se pot distinge două fire epice: istoria întemeierii cîrciumarului Stere și a unui nou cartier, Cuțarida (Eugen Simion).

4. PERSONAJE. Din mulțimea personajelor care se profilează în spațiul dinamic al romanului, ne vom opri asupra a două, mai reprezentative pentru umanitatea din acest univers original: Stere Drăgănoiu și Bozoncea.

STERE DRĂGĂNOIU reprezintă în lumea pestriță, violentă, fără tradiție, „fără un sistem de valori morale" (Eugen Simion), exotică o adevărată „bolgie terestră" (Liviu Călin) a cartierului Cuțarida, tipul arivistului de factură balzaciană și stendhaliană, un fel de Snoopes din ciclul faulknerian (I Vlad)

Scanned with OKEN Scanner

Ca multe din personajele romanului, Stere sosește în București, la 12 ani, din lumea săracă a satelor Olteniei. Devine băiat de prăvălie la domnul Pandele Vasiliu, negustor cuprins „cu cîrciumă mare în gura Lipscanilor, zgîrcit al dracului", distant și drastic. Tatăl lui Stere, țăran fatalist, ortodox și imperativ, îl sfătuiește să fie cuminte și să asculte de un singur om, jupînul, persoană cu autoritate sacră. Ucenicia, în conformitate cu principiile pedagogice ale burgheziei, este o școală a asprimii. În literatura universală, în raport cu metoda brutalității, se disting două atitudini ale copiilor ucenici: revolta și resemnarea dureroasă. Stere, venit de la „coada vacii", „legat vînduț" stăpînului, deprins de acasă cu traiul rău, „se înhamă" la lucru fără a se lamenta: robotește de la 5 dimineața pînă seara tîrziu, mătură prăvălia, cară butoaie cu bere, curăță cartofi cu bucătăresele, mănîncă lături rămase din farfuriile mușteriilor, doarme într-o odaie lungă și joasă, umedă și întunecoasă, cu femeile laolaltă, bucătărese și jupînese, e deseori „scărmănat" de jupîn. Poartă haine de căpătat, un halat albastru, peticit pe la coate, cu miros de leșie. Lui însă nu-i pasă. Cînd se mai ridică, împrumută deprinderi bărbătești: bea pe furiș din țuica stăpînului, se culcă în patul bucătăreselor și asistă fascinat la petrecerile organizate de Sfîntul Pantelimon – ziua jupînului – invitați fiind foștii ucenici ai patronului, acum negustori de vază. Durata slugărelii e lungă, de la 12 ani pînă la vremea armatei, aceasta fiind văzută ca o necesară treaptă a asprei inițieri, o „încălțare". Vrednic fiind, Stere, în armată devine sergent. Cu aceasta procesul inițierii se încheie. Venise timpul să plece de la stăpîn. Acesta îi plătește cinstit. Clasificat de unii critici ca un fel de „insectă de gunoaie" (Liviu Călin), Pandele Vasiliu, negustor din epoca de înflorire a burgheziei românești, făcînd parte dintr-o autentică dinastie comercială, cu avere frumoasă, conducîndu-se după principii clare, e în limitele de fier ale concurenței, un om, un pedagog care formează comercianți, ajutîndu-i la nevoie, și bucurîndu-se de succesul acestora. Aceeași atitudine pedagogică o are și față de Stere, căruia, la plecare, îi rezumă principiile care stau la baza negustoriei: autoritate față de slugi, calcul muncă fără odihnă și fără petreceri, evitarea sentimentalismului și risipei, respectarea datoriilor față de stat, și plasarea cîrciumii într-un cartier nou.

Scanned with OKEN Scanner

Urmînd îndemnurile practice ale patronului, Stere cumpără un loc de casă spre Taropanaua filantropiei, lîngă groapa lui Ouatu, unde se ridică un nou cartier, Cuțarida. Aici întemeiază un han primitiv, cu cheltuială puțină, mare parte din amenajări fiind improvizație. Lucrurile au mers mai greu la început. Curînd însă, cînd s-a aflat că unul a deschis prăvălie în gura gropii, au început să curgă mușterii, lume amestecată, mecanici, gunoieri, șoferi, olteni, samsari. Stere face impresia de om cinstit. Ține țuică bună și vin adus de un podgorean onest și tacitum tocmai din Oltenia. Extinderea și ameliorările hanului se fac în ritmul strictei necesități, evitîndu-se luxul și plățile. Cumpără numai pînză pentru un șorț nou, croiala o face pe gratis, vecina Aglaia. O lampă o procură, pe băutură, de la un mușteriu împătimit. Cei doi cîini sînt de pripas. Cu gîndul la bani, muncește fără odihnă, stînd toată ziua în picioare, în aburi de țuică și gunoaie. Iarna, cînd se rărește clienții, nu stă un ceas, reparînd și păpurind butoaiele.

Figura întemeietorului e prezentă în literatură, începînd cu iluminismul și continuînd cu romantismul și realismul, unii întemeietori înființînd civilizații sau întreprinderi spre binele umanității, alții pentru propriul interes. Stere are un ideal meschin – banii. El nu întemeiază, pe baza unor principii noi, o întreprindere luminoasă, ci o vechitură (cîrciuma) întunecată, „lucrul dracului", în mijlocul unei lumi fluctuante, mizere și primitive, o fundație care cufundă, și mai mult lumea în infernul promiscuității și sărăciei.

O treaptă în întemeierea cîrciumarului o reprezintă însurătoarea. Aglaia, cu faima ei de pețitoare norocoasă, îi aduce aminte cîrciumarului, îngropat în treburile negustoriei, că ar trebui să-și ia o femeie, căci acum e om cu situație. Reacția e a avarului. Femeia e o „belea pe cap". Concede însă repede, cînd Aglaie, îi găsește pe Lina, singura moștenitoare a meseriașului Marin Roșioară, „om cu stare", „bătrîn, serios și vrednic" Cîrciumarul se deosebește de ariviștii clasici prin aspectul său de urs. Rastignac, Bel-Ami, Julien Sorel, Dinu Păturică, sînt subtili, rafinați, cunoscători ai manierelor de salon, seducători, fascinînd, prin finețe și inteligență, în special lumea feminină. Aspectul de „pădureț" al cîrciumarului Stere se poate observa cînd încep pregătirile pentru nuntă. Neavînd niște haine ca lumea, e împins de împrejurări să-și cumpere un costum

„de gata", ghete și cămăși. Cicerone este Aglaia. Muierea, volubilă înaintează pe aglomerata arteră comercială a Griviței, în urma ei pășind, timid și speriat, negustorul. În marile prăvălii, în fața volubilității comercianților, rămîne retras, mut, lăsîndu-se purtat ca un manechin de Aglaia. Probele scot la iveală ființa ciolănoasă, butucănoasă a cîrciumarului. Umerii aduși, labele noduroase și late, fac din el un client dificil și comic. Cizmarul scotocește tot magazinul pînă găsește o pereche de ghete pe potrivă. Ipostaza primitivului dispare în lumea afacerilor. Acolo e dezghețat, băgăreț, învîrtind grefierii pe degete, plătind în dreapta și stînga.

Stere nu-și uită legile și deprinderile rurale: munca fără preget, atitudinea autoritară și fatalismul. Cînd Marin Roșioară îi cere s-o treacă în actele de proprietate și pe Lina, Stere se împotrivește, invocînd tradiția țărănească: „de cînd se află lumea, era cunoscut că averea se scrie pe numele bărbatului". Ca un autentic flăcău de la țară, e generos în dragoste, cumpărîndu-i fetișcanei din Drăgășani ciorapi de bumbac, salbă de galbeni, stambă de rochii, cercei, „pentru că și unui ticălos nu-i este îngăduit să fie zgîrcit cînd e vorba de iubire". Dacă în mahala e reticent, tăcut, gînditor, o energie puternică, dar ascunsă, în lumea podgorenilor din Drăgășani, devine spectaculos, desfășurîndu-se în gesturi haiducești: bea, petrece, iubește, ascultă cu gîndul dus cîntecele lăutarilor, aruncă banii pe nimicuri femeiești, se răzbună, mînă aprig caii, statura lui înaltă și puternică, părul fluturînd în vînt, conferindu-i măreție.

În sufletul cîrciumarului se angajează uneori o luptă interioară, între pofta de bani și compasiunea pentru săracii Cuțaridei. Conflictul se rezolvă însă repede, vinovată fiind ordinea universală, o ordine care împarte lumea în săraci și procopsiți. Problema care se pune omului este aceea de a lupta pentru a fi deasupra.

Nu se prezintă decăderea arivistului, așa cum procedează alți scriitori. Se sugerează însă ideea că întreprinderea negustorului e meschină, fără ecou în eternitate, expresia plastică a acestui gînd fiind imaginea zidului alb și gol al cîrciumii surprins într-o lumină crepusculară: „într-o zi, zărise zidul cîrciumii, alb și gol, în lumina amurgului. Îi trecuse prin gînd că nu lăsase măcar un semn în cărămizile astea că va pleca de aici

și după moartea lui, nimeni nu va mai ști cine a ridicat casele". Aceasta constituie drama omului care intuiește eșecul, mizeria filozofiei practice a negustorimii, ceea ce face din roman nu numai istoria unei mahalale ci și o meditație asupra existenței.

BOZONCEA, pungașul este un exponent al răului, dar nu al răului universal ca în nuvelistica lui Slavici, ci al răului burghez, esență malefică a unei lumi, principiul gol, fără mască, demonul dintr-o bolgie dantescă, figurată geografic de groapa lui Ouatu. Privită la modul general, lumea „jupînilor" pare acceptabilă. Indivizii apar în ipostaza unor oameni vrednici. Porniți de jos, de la nimic, cei mai mulți, zbătîndu-se, muncind, refuzîndu-și plăcerile costisitoare, ajung să aibă prăvălii, case, bani, prestigiu social. Dincolo de aparențe însă, se află mașinăria infernală a adevăratelor principii care au condus la realizarea averilor: duritatea, furtul, egoismul, tirania de factură feudală. Expresia teribilă a acestor principii e Bozoncea. Banda condusă de el e rînduită după principiul breslelor, fiecare membru ascultînd de stăpînul care judecă, strînge veniturile, împarte beneficiile, conduce afacerile, distribuie însărcinările, supraveghează. Se distinge prin aspectul fizic impunător, statură masivă, obrazul aspru, palmele mari, umerii lați, dinții puternici, vestimentația aleasă, prin atitudinea imperativă, vorba scurtă și gestica parcimonioasă, prin poftă de avere și putere, el fiind în lume însăși legea.

Beregata arsă de soare, cămașa roșie, pielea păroasă, fața neagră, mohorîtă, aspră, muncită, stîlcită în bătăi, îi conferă lui Bozoncea un aer demonic. Ca orice demon, își are locașul într-o bolgie a infernului, reprezentată de groapa lui Ouatu, cu apa adîncă, verde, maluri negre de gunoaie dospite, înconjurată de ierburi sălbatice, de măsălariță, de mărăcini, prin care mișună șobolanii grași, cenușii ca fierul. Tunși, cu chipurile negre, tăiați în obraz, desculți, „haidamacii", „caiafele", sînt „hoți bătrîni" duși pe la pușcării care tăiaseră sare la viața lor și luaseră oamenii în cuțit. Groapa lui Ouatu, cu hoții și buruienile ei otrăvite, e un simbol întunecat al esenței pestilențiale a lumii negustorești, romanul fiind o necruțătoare demascare.

Romancierul e indecis, oscilînd între formula romanului parabolic și a romanului realist. Dacă, prin unele elemente, Bozoncea are dimensiu-

nile unui simbol, prin altele, acesta se conturează ca un personaj complex structurat din umbre și lumini. În bandă, Bozoncea fixează o morală bazată pe „onoare". Hoțul trebuie să respecte anumite legi, să păstreze secretul, să se supună stăpînului, să respecte consemnul, să nu jefuiască pe săraci. Se recomandă eleganța vestimentară, se interzice lamentația feminină și vorbăria inutilă. În toate împrejurările, hoțul trebuie să afirme o atitudine bărbătească, gluma, în situații dramatice, răzbunarea.

Bozoncea, atent, dur, stăpînit, e în fond un sentimental, afectivitatea fiind exprimată în gesturi haiducești, spectaculoase: plăcerea de a asculta cîntece „de inimă albastră", bacșișuri grase, distribuite împărătește, străbaterea mahalalelor în compania lăutarilor, chiuind și jucînd „cu o mînă la spate și una deasupra capului".

Mahalaua e săracă. Oamenii sînt vitali: beau, glumesc, petrec, iubesc, își întemeiază gospodării din nimic. Expresia supremă a vitalității mahalagești e banda lui Bozoncea. Hoții colindă drumurile, dorm pe unde apucă, au ibovnice în toate părțile, petrec cumplit, mănîncă fudulii de berbec, ciorbă de burtă, „gazbănă năprasnică" și beau vinul roșu „cu vadra".

Ca modalități de caracterizare se utilizează procedeele clasice; portretul, faptele, gesturile, numele, limbajul, mai puțin analiza psihologică. Procedeul specific asupra căruia insistă prozatorul, rămîne mediul cosmic, cu pestilențiala groapă de gunoaie, dar și cu peisaje proaspete, strălucitoare, „parșive" nopți cu lună, primăveri legănate, cu parfumuri, ierni teribile, cu zăpezi abundente și lupi, omul fiind o reflectare a unui cosmos contradictoriu.

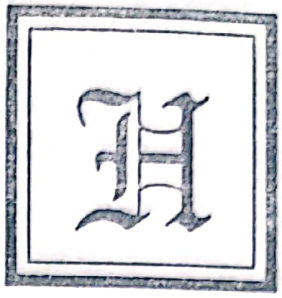
5. TEMA. Formularea temei romanului diferă: „monografia unui cartier, de la origini la integrarea lui capitală" (Șerban Cioculescu), „mentalitatea unui mediu social" (Eugen Simion), „o reprezentare despre teritoriile mahalalei" (Ion Vlad), „umanitatea declasată și tragică a periferiilor" (Gabriel Dimisianu).

6. IDEEA. Mesajul cărții este înțeles diferit: intenția de a descoperi „un timbru uman autentic, sub învelișuri degradante" (Eugen Simion), sublinierea specificului raporturilor și a fondului sufletesc caracteristic lumii mahalalei – „duritatea raporturilor umane, patima, fondul sentimen-

tal subiacent" (G. Dimisianu). Considerăm însă că ideea cea mai profundă a romanului o surprinde însuși autorul care arată că, în fond, în romanul acesta a intenționat să exprime o filozofie, aceea a indiferenței cosmice, în raport cu imensa și infinita mizerie umană: „ideea de mișcare a lumii, de perisabil, de inconștiență, de nepăsare universală la o imensă și fără de sfîrșit mizerie umană".

7. STILUL. Romanul este scris „în întregime, în stilul cruzimii celiniene". Limbajul este dur, percutant, cu multe tării luate dintr-o fabuloasă oralitate. În această privință se înscrie pe linia balcanicilor iubitori de vocabule pitorești. Însă ce era acolo savoare lexicală menită să placă estetului, devine aici limbajul funcțional al narațiunii. Personajele și naratorul vorbesc în același fel. Și felul place, incită, vorbele rușinoase nu supără pentru că ele exprimă o imaginație productivă și o umanitate elementară (Eugen Simion). Deși duritățile lexicale abundă, totuși textul nu vizează niciodată trivialul, în această privință meșteșugul scriitorului fiind asemănător cu acela ilustrat de Rabelais (Liviu Călin). (I. F.)

Scanned with OKEN Scanner



HAGI - TUDOSE

de Barbu Ștefănescu Delavrancea

Personalitate complexă și reprezentativă, ivită la răscrucea veacurilor (secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea), Barbu Delavrancea, prin creația sa literară se situează în tradiția marilor clasici, asimilînd într-o experiență artistică originală, romantismul eminescian și realismul critic din opera lui I. L. Caragiale. Atracția mărturisită spre universul rural — ca emblemă a specificului național zugrăvit de Ion Creangă și de Ioan Slavici — conferă operei noi dimensiuni. Creatorul dramei istorice naționale, (trilogia istorică: „Apus de soare", „Viforul" și „Luceafărul") Barbu Delavrancea este un prozator de seamă, care creează „cea mai bogată prezentare a omului român în mediul lui rural, după Eminescu, Slavici și Creangă" (Tudor Vianu, **Studii de literatură română**) și zugrăvește în detaliu lumea filistină din saloanele bucureștene, o lume de paraziți sociali, de politicieni veroși, făcînd procesul unor moravuri sociale. Ziarist și publicist de notorietate, jurist intransigent și om politic, devotat cauzei neamului (a fost primar al Capitalei), Delavrancea este, așa cum l-a numit Titu Maiorescu „cel mai strălucit orator al Românici contemporane". Unitatea națională și problema țărănească sînt temele abordate cu predilecție în discursurile sale. Opera literară a lui Barbu Delavrancea exprimă în stil pitoresc și colorat, (unul din cele mai colorate stiluri din literatura romînă), direct sau indirect admirația scriitorului pentru creația folclorică, pentru geniul artistic al poporului nostru. Discursul

Scanned with OKEN Scanner

de recepție la Academie ținut în 1913, cu prilejul primirii sale în Academia Română, intitulat „Din estetica poeziei populare", precum și studiile despre folclor, mai ales despre doină, ni-l relevă pe autor ca pe un continuator al programului „Daciei literare", pentru care creația populară, considerată o componentă majoră a specificului național, este un model estetic, iar asimilarea ei de către scriitorul cult este o necesitate în opera de artă autentică.

Temperament romantic, îndrăgostit pînă la patetism de tradiție și folclor, de istorie și de obiceiuri de demult, Delavrancea rămîne prin nuvela „Sultănica" — capodoperă a nuvelisticii românești — prin povestiri și basme, un pictor etnografic al satului românesc, un liric ce trăiește „între vis și viață", între tărîmul fermecat al basmului și momentele crude ale existenței. Nuvelistica lui Delavrancea, prin puterea de observație asupra naturii umane, prin concizia plastică a formulărilor, se circumscrie viziunii realiste din proza lui Creangă și Slavici, în timp ce, prin tematica unor creații ce compun tablouri din lumea mondenă a Capitalei, cu moravurile ei specifice, se stabilesc filiații cu realismul critic din opera lui Caragiale. („Paraziții"; „Iancu Moroi"). În unele nuvele evocă realitatea crudă a școlii („Domnul Vucea"; „Bursierul"), în altele descoperă chipul inadaptabilului, al învinsului social („Liniște"; „Trubadurul"), și creează caractere, eroi-definitorii pentru un anume context social, pentru o anume structură umană („Hagi-Tudose").

În exegezele critice opera lui Delavrancea este considerată ca o sinteză de influențe și interferențe, de atitudini și de viziuni artistice ce țin de romantismul visător, de puritatea caracterului clasic, de pe o parte, de estetica realismului și de sfera naturalismului, pe de altă parte.

Nuvela „Hagi-Tudose", apărută în 1903, capodoperă a literaturii române, este un portret, înainte de toate, o schiță caracterologică în genul „caracterelor" lui La Bruyère, epicul subordonîndu-se descrierii tipologice. Operă-personaj, „Hagi-Tudose" convertește maniera clasică în viziune realistă, cu accente naturaliste, eroul fiind prezentat mai mult prin comentarii decît prin fapte. Descoperind în societatea vremii sale un chip reprezentativ, autorul creează prin Hagi-Tudose tipul zgîrcitului, „readus la o caricatură simbolică... ce reprezintă mitologic setea de agonisire.

Zgîrcenia lui delirantă e împinsă pînă la pierderea instinctului de conservare"[1]

Compoziția nuvelei dezvăluie ținuta clasică a întregului ansamblu arhitectonic structurat în șase părți distincte, în care epicul urmează linia ascendentă a conflictului, brodat firesc în etape succesive din viața avarului. De fapt, prima parte are rolul unei introduceri în tematica abordată, fiind o descriere a locului unde urmează să facem cunoștință cu eroul nuvelei. Descriind biserica „Sfînta Troiță" și prezentînd oamenii locului, pe epitropii bisericii, mîndri de biserica lor, autorul se identifică cu naratorul și pregătește, ca într-un spectacol scenic, apariția protagonistului. În partea a doua cunoștințele despre erou ne sînt comunicate de ctitorul bisericii, iar în partea a treia, prin intermediul unor fapte și pe baza relatării retrospective, portretul se adîncește cu noi informații Treptat - treptat cititorul pătrunde în intimitatea personajului, cunoscîndu-l în capitolul al IV-lea din interior, din casa lui, prin gîndurile și frămîntările lui. În partea a V-a hagiul, ajuns la bătrînețe, este văzut în ipostaza omului care-și autoanalizează viața și faptele, întorcîndu-se cu fața spre cele sfinte: „– Da, da, am să mă iau bine cu Dum...". Ultimul capitol, al VI-lea, este consacrat morții Hagiului. „A doua zi, Leana, nepoata sa, intrînd în odaia Hagiului, îl găsi numai în cămașa sa petec de petec, trîntit cu fața în jos, pe aur". Ea l-a îngropat cu alai mare. „– Dacă ar vedea el cum se cheltuiește cu înmormîntarea lui... / – Ar muri! răspunse unul din bătrîni".

Tema nuvelei – consecințele nefaste ale setei de bani – a fost tratată și în opera lui Ioan Slavici: „Moara cu noroc", „Mara" Prozatorul ardelean , pe baza analizei psihologice, creează o tipologie socială complexă, în care eroii, dezumanizați sub imperiul banului, mai păstrează unele fărîme de omenie. Hagi-Tudose, eroul lui Delavrancea, este o caricatură, o fișă caracterologică, fiind dezumanizat complet. El nu agonisește bani pentru a-și depăși condiția socială umilă, ci pentru a-i tezauriza, fiind, deci, o definiție perfectă a zgîrceniei. Avariția lui ajunge la paroxism, semnîndu-i totodată certificatul de deces.

---

1. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura „Minerva" București, 1982, p. 572

Personaj realist, Hagi-Tudose este, în același timp, un clasic și face parte din familia avarilor din literatura universală: Harpagon din „Avarul" de Molière; Shylock din opera „Negustătorul din Veneția" de Shakespeare; Grandet și Gobseck din opera „Moș Goriot" de Balzac; Euclio al lui Plaut. Hagiul este, însă, o variantă românească a zgîrcitului, tratată în formule spectaculoase. Asemenea lui Harpagon, sau Euclio, Hagiul e copleșit de teama că ar putea fi furat. Spre deosebire de Harpagon, care invită la el musafiri și ține servitori în casă, Hagi-Tudose duce o viață austeră, pierzîndu-și pînă și instinctul de conservare. Eroul lui Balzac își lasă averea, prin testament, unei strănepoate, Hagiul nu se ocupă deloc de viața nepoatei sale, Leana. „Patima tezaurizării l-a secătuit pe zgîrcit, dar nu l-a schematizat ca tip literar. Hagi-Tudose și-a construit o lume a lui, în care principalele sentimente și relații umane au fost echivalente în aur"[2].

Cu o artă desăvîrșită autorul compune fișa caracterologică a Hagiului insinuîndu-se în diferite modalități și căi de investigare. Din prezentarea directă a scriitorului aflăm că Hagiul, de mic „copil fusese cuminte și așezat", că „muncea, strîngea, nu bea", ajungînd tovarăș „pe din două cu stăpînul", apoi deveni singur stăpîn pe prăvălie. Autocaracterizîndu-se el le spune calfelor din găitănăric, cum de mic copil strîngea ban lîngă ban, simțind plăcerea și bucuria de ai vîntura în mîni: „Ce lucru poate fi mai luminat ca un jeratec de galbeni întinși pe o masă?"... Cu acest etalon își măsoară tot ceea ce gîndește și simte. Viața lui întreagă și iubirea stă sub semnul bucuriei de a rămîne singur stăpîn în prăvălie. Notația exactă, sesizarea gesturilor și a reacțiilor fiziologice, abundența interogațiilor și a exclamațiilor, a construcțiilor paralele și a repetițiilor obsedante, evidențiază evoluția grabnică a procesului de dezumanizare pe care Hagiul îl trăiește sub imperiul setei de bani: „Oh! ce fericire pe Hagiul cînd rămase singur stăpîn în prăvălie! În prima zi l-apucă căldurile. Obrajii îi ardeau, capul i se încinsese, ochii îl usturau. Ieșea din prăvălie s-o privească pe dinafară... Prăvălia?... Era copilașul rumen și frumos. El? Părintele fericit că are pe cine mîngîia. Prăvălia? Femeia fermecătoare. El? El nebunul care-i sta în genunchi, cu ochii închiși și cu inima speriată".

2. Al. Săndulescu, *Delavrancea*, în „Istoria literaturii române", vol.III, Editura Academiei R.S.R., București, 1973, p. 727

Descriind locuința Hagiului autorul sugerează trăsăturile esențiale ale avarului din mahalaua Vitanului, un hapsîn de proporții mitice: „Odaie mică și întunecoasă... Pereții sunt coșcoviți și galbeni, grinzile tavanului negre și prăfuite... patul de scînduri acoperit cu o pătură lițoasă.. două perne de paie... pe jos pardoseală de cărămizi reci. Odaie tristă întunecoasă, un mormînt pe al cărui ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ți-ar fi frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fețele în sus".

Zgîrcenia delirantă a Hagiului este motivată estetic prin suita de situații cauzale, de fapte și atitudini comportamentale, prezentate în structuri concentrate, în stil aforistic:

— mișună din prăvălie în prăvălie, gustînd din fiecare loc, apoi nu cumpără sub pretext că mărfurile sînt scumpe;

— „purta pe umeri o scurteică galbenă, spălăcită, pătată de untdelemn și picată cu ceară, își scurta mereu haina ca să încăputeze mînecile"

— „fum pe coșul Hagiului nu s-a pomenit";

— „nu taie porc de Crăciun fiindcă îi face rău să-l audă guițînd, iar de Paști nu taie miel și nu rosește ouă, pentru că „Paștele prea e în vară";

— cere ucenicilor să nu trînteasc ă ușile prăvăliei, căci „nu sunt de fier";

— la bătrînețe întors din „hagialîc" vinde lemn sfînt bătrînilor;

— bolnav fiind, refuza să cheme un doctor: „Cît scrie doctorul pe hîrtie nu plătești cu viața toată";

— cere nepoatei să-i facă o ciorbă de găină, dar, „se văzu topind el cu mîna lui bulgări de aur, turnîndu-i în strachină și sorbindu-i cu lingura";

— simțind „pe gît o cocleală acră", îi spune nepoatei că „își soarbe viața", că simte „gustul aurului, sîngele viu al aurului"... că „gustase din carnea copiilor lui";

— cere nepoatei să ducă fulgii și bucățelele înapoi, împreună cu cărbunii și cenușa din vatră, pretinzînd banii pe jumătate, dacă nu pe toți;

— vrea să taie coada pisoiului, pentru că pînă intră el se răcește odaia.

În primele pagini ale nuvelei Hagiul este caracterizat de ctitorul bisericii, care-l prezintă ca pe un caz cu totul ieșit din comun, atît în ce privește îmbrăcămintea pe care o poartă, cît și prin modul cum reușește să înșele pe negustori în timp ce „pe el îl dau banii afară din casă"

Scanned with OKEN Scanner

Psihologia specifică avarului este surprinsă cu finețe și inteligență, prin monolog. Procesul de dezumanizare va atinge acum punctul culminant. Gîndul că ar putea să-l jefuiască cineva îl face să sară din pat, „Lui nu i-ar fura o băsică cu zece mii de galbeni... i-ar fura sufletul turnat în fitece galben". Singur, în camera lui Hagiul, numărîndu-și banii, se ceartă cu sine: „— Ba sînt opt mii...

– Ba sunt zece!

– Cel fel, zece?

– Na, Hagiule, cap sec, strigi cît te ia gura, parcă cine știe ce-ai fi avînd! Iacă n-ai, n-ai, n-ai, ești lipit!".

Hagiul este victima propriei sale patimi. Moare cu capul pe grămada de bani. Scena aceasta are semnificații profunde, sugerate, de altfel și prin construcția antinomică din replica nepoatei: „— Săracu, ce bogat este!"

Folosind cu predilecție expresii și proverbe populare, formule ale limbajului vorbit („Prilej de vorbă", „mai lesne va trece funia corabiei prin urechile acului, decît bogatui în împărăția cerurilor"; „îl dau banii afară din casă" etc.), repetiții și inversiuni topice, comparații și epitete simple, de factură folclorică, autorul creează imagini vii, încărcate de autenticitate. Nuvela „Hagi-Tudose" rămîne peste veacuri o bijuterie artistică. (I. I.)

Scanned with OKEN Scanner

HANU ANCUȚEI

de Mihail Sadoveanu

Hanu Ancuței se editează în 1928 și „captează toate sonurile prozelor anterioare, concepute în structura predilectă a povestirii"[1] **Hanu Ancuței** se hrănește din tărîmul creației folclorice, valorificînd ecouri de baladă, într-un ritm al povestirii tulburătoare, cu iz arhaic-popular. Conceptu și mod de existență, limbaj și simțire vin din adîncurile unui timp fabulos și real totodată, întîlnindu-se într-o viziune modernă.

Ca în **Decameronul** lui Boccacio, în **Povestirile din Canterbury** de Chaucer sau poate în **O mie și una de nopți** avem de-a face cu o operă construită pe modelul „relatării în serie"[2]

Hanu Ancuței apare în contextul unei epoci literare a cărei valoare și strălucire depășește, în ansamblu, amplitudinea oricărei alte etape Marii romancieri, prozatori se diferențiază, tematic și prin modalități, pe două direcții esențiale, continuînd disputa tradiționalism—modernism a începutului de secol.

Pe linia tradiționalistă, Sadoveanu se înscrie alături de Agîrbiceanu și Rebreanu, păstrînd însă atributele marilor scriitori care depășesc categorisirile.

---

1 Ion Vlad, *„Cărțile" lui Mihail Sadoveanu*, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p 153

2 I Vlad, idem

Structural **Hanu Ancuței** e o suită de nouă povestiri a căror unitate, asigurată de atmosfera hanului și de ritualul supunerii capătă aspectul epopeii. Nouă povestiri într-o ambianță a ospeției, a unui belșug care intră și el în condițiile ritualice. Se perindă în fața cadrului personaje pitorești înzestrate cu harul povestirii, care readuc din memorie fapte și întîmplări de demult.

Actul povestirii e unul din modurile de a supraviețui. Prin el omenirea își duce înainte temeiurile și învață a înțelege rosturi și istorie. Dincolo de acestea, există o voluptate a narării, a cuvîntului evocator și rememorator. O vrajă cuprinde și leagă prin fire nevăzute pe ascultător de povestitor. Fapte din urmă vin cu timp cu tot să se suprapună, într-un cerc al memoriei și aici forța cuvîntului și a teatrului monologat (căci povestitorul devine un actor) cucerește, copleșește pe ascultător.

Fiecare povestire la rîndul ei e structurată compozițional pe tehnica fertilă a conversației. Pentru a pătrunde aici, a se bucura de ospitalitate, fiecare mesean e supus unui ritual de inițiere. Proba povestirii presupune spontaneitate, iar povestea trebuie să fie mai grozavă decît cele dinainte.

Prin acest tip de compoziție **Hanu Ancuței** devine „o carte de atmosferă"[3]. Sub semnul rememorării, narațiunea capătă o nuanță lirică. Două chipuri sînt aici axiale: Ancuța și comisul Ioniță care regizează mișcările regizoral. Fiecare povestire se anunță printr-o determinare temporală evocatoare de întîmplări extraordinare, uneori marcate de semne emblematice: „Dar asta s-a întîmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul cînd au căzut de Sîntilie ploi năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nori, deasupra puhoaielor Moldovei". E necesară această raportare la un timp fabulos, hiperbolizat, la un ev mitic pentru ca povestirea să calce de la început în spațiul epopeii. Așa se întîmplă de exemplu în prima povestire, **Iapa lui Vodă**. Cu istorisirea comisului Ioniță începe ciclul povestirilor în ramă ale volumului, în ambianța autumnală a hanului propice „contemplării elegiace a vîrstelor și amintirilor".

---

3 Const. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, Ed. Tineretului, 1966, pp. 57

Povestirea plasează faptele în preajma unui eveniment istoric, Războiul Crimeii din 1854 – 1856. Intrăm într-un timp istoric care asigură cadrul epopeic, unde fabulosul va completa semnificația mitică. Domnitorul Mihai Vodă Sturdza se dovedește om cu simțul umorului dar și cu înțelegere față de păsurile celor nedreptățiți. Sub aspectul unei anecdote se comunică un episod care are ca scop introducerea în tărîmul eposului, anunțînd alte povestiri după care se poate cunoaște cine sînt oaspeții hanului. „Astfel și lumea asta de-aici adunată lucrarea care se vede, are plăcerea s-asculte istorisiri, și cine le spune mai frumos, acela are laudă mai mare"

Haralambie e povestea călugărului Gherman care, copil fiind, a înțeles că Haralambie arnăutul care murea de mîna fratelui său, Haralambie ce luase calea codrului și pe care-l socotea prietenul casei, era tatăl său Ipsilant poruncise lui Gheorghe Leonardi să-l aducă, viu sau mort, pe cel ce prăda moșiile și Gheorghe își ucise fratele

Cu **Balaurul** pătrundem în fabulos. Moș Leonte zodierul istorisește aventura cucoanei Irinuța cea tînără, a treia nevastă a boierului Năstase Balomir, care îndrăgise pe Alexăndrel Vuza, fiul vornicului Vuza, și cînd cei doi tineri se întorceau împreună de le Roman, întîmpinați fiind de Năstase și oamenii lui, se stîrnește furtuna și balaurul tăvălește pe boier în praf. Zodierul, tatăl lui Leonte, știu că Irinuța stîrnise „dihania furtunilor"

Fîntîna dintre plopi e o poveste dramatică a căpitanului Neculai Isac, îndrăgostit în tinerețe de o țigăncușă tînără, Marga, pe care, o întîlni la fîntînă de două ori și care-i răspunse cu dragoste. Dar bătrînul Hasanache, cu alți doi țigani, pune la cale jefuirea lui Isac și trimit pe Marga să-l țină în loc. Lupta e dură, Isac scapă dar pierde un ochi, în schimb Marga, care-l avertizase, e ucisă și azvîrlită în fîntînă.

Cealaltă Ancuță e personaj în istoria lui Ienache coropcarul martor într-un episod în care eroi sînt Todiriță Catană și duduca Varvara – un răzeș și respectiv sora vornicului Bobeică ce întemnițează pe tînăr și trimite la mănăstire pe fată. Evadat, Toderiță plănuiește cu Ancuta cea făcătoare de farmece răpirea duducăi cu care izbutește să fugă în Tara Ungurească.

Cu implicații sociale e povestirea **Județ al sărmanilor** a lui Constandin Moțoc despre un prieten al lui, urcat în munți pentru că înfruntase pe boierul Răducan Chioru care îi ademenise nevasta. Îndurase pentru asta cazne și umilințe. Pînă cînd Vasile cel Mare îi află suferința și îl îndeamnă să-și facă dreptate. Cei doi pedepsesc exemplar pe boier după ce, într-un rechizitoriu patetic se revarsă ura și dușmănia acumulată ani la rînd.

Negustor lipscan nu are un subiect propriu-zis. Damian Cristișor, poposit și el la han e supus ritmului integrării în ambiția pitorească în care trebuie să satisfacă așteptarea auditoriului. Curiozitățile civilizației occidentale contrariază pe cei prezenți și le inspiră îndoială. Ei reacționează prin refuzul de a accepta asemenea ciudățenii.

În **Orb Sărac** e altă trimitere în istorie. În vremea lui Duca-Vodă norodul avea mult de suferit dar la o rugăciune de oameni sărmani deasupra raclei Sfintei Paraschiva de la Trei-Sfetite racla s-a clăit. Duca Vodă fu cercetat de demonul care îi vesti moartea. De spaimă, domnitorul fugi, dar drumul îi fu fără noroc și pieri undeva într-o rîpă. Ancuța cea tînără recunoscu în orbul sărac pe Constantin.

Povestită de lița Salomia, **Istorisirea Zahariei Fîntînarul** vorbește despre puterea fermecată a cumpenei fîntînarului, ce dăduse semn că în anume loc din Poiana lui Vlădica Sas se poate zidi fîntînă. Și s-a zidit. Curînd veni și Vodă Calimah la vînătoare și cuconul Dimachi Mîrza îl întîmpină. Află Vodă că Aglăița lui Dimachi iubește pe Ilieș Ursachi, un mazil, și că tată-său se împotrivea. Dar Zaharia Fîntînarul rîndui totul să împace și pe Aglăița ce vroia să se arunce în fîntînă, și pe Ursachi care o iubea, și pe conu Dimachi. Cumpăna lui arăta spre coliba de frunzar a lui Vodă și acolo găsiră pe ibovnici, cu capetele plecate, după sfatul fîntînarului, iar domnul le dădu binecuvîntarea și fu nașul lor.

A doua povestire a comisului Ioniță nu mai e spusă, căci: „Era un ceas tîrziu și cloșca cu pui trecuse de crucea nopții. Cei mai mulți dintre oamenii de față închinau către pămînt oalele de lut și, de trudă și somn, le asfințeau ochii".

Cele mai multe din personajele **Hanului Ancuței** sînt oameni ce au trăit faptele povestite pe care le aduc din vremea de demult. Vocile se

Scanned with OKEN Scanner

succed în tonalități nuanțate dar ceea ce au ele comun, fiorul tinereții, face ca acest **Decameron** să apară ca o „structură orchestrată și ordonată polifonic". Există o armonie așadar, dincolo de scenariul care leagă povestirile.

Figurile au pitorescul unei autenticități pe care nu atît înfățișarea le-o conferă cît mișcarea. Gestul mărunt („comisul Ioniță își mîngîie cu două degete de la mîna dreaptă mustățile tușinate", „hangița a întors spre bătrîn ochii ei aprigi", „Leonte își potrivi cu coatele chimirul, își pipăi tașca"... „și-a potrivit toiagul la subsuoară, sprijinindu-se în el după obiceiul ciobanilor") dă viață chipurilor. Ritualul trecerii în alt timp e însoțit de ciocnirea ulcelelor cu vin precum și de semnul privirii ce însoțește vorba sau cîntecul „ne-am uitat unii la alții prea bucuros", „S-a posomorît privind spre umbra neagră a hanului".

Personajele povestirilor sînt numai schițate. Povestirile se reduc la esență menținînd interesul treaz prin accentul pus pe epos. Comisul Ioniță se arată a fi om vesel și îndrăzneț, căpitanul Neculai Isac este un curajos, cu pasiune în dragoste, Zaharia Fîntînarul om cumpănit, cu înțelepciune și tact. Unele povestiri au ca protagoniști oameni care au intrat în contact direct sau indirect, cu povestitorii. Așa sînt Haralambie și Gheorghe Leonardi din povestirea a doua: doi frați cu sînge rece, unul haiduc, celălalt ucigașul fratelui său, așa Irinuța cea iute și veselă, personaj demonic căreia i se bănuiesc în creștet cornițe ascunse, așa Marga cea pătimașă sau Todiriță Catană cel curajos și voinic și Ancuța șireată și făcătoare de farmece. Deși sumare, personajele au o individualitate distinctă, sînt memorabile prin rolul lor în povestire.

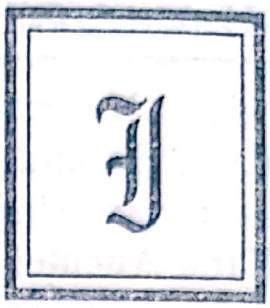
Perspectiva naratorială presupune în **Hanu Ancuței** dependența de un scenariu dirijat de comisul Ioniță. Prezență multiplă, cel mai adesea martor la întîmplări, e Ancuța în ipostazele ei de ființă misterioasă în feminitate, repetată spre a păstra mai strîns legătura cu prezentul. Povestitorii sînt purtătorii unei moșteniri spirituale de etică și înțelepciune, venite de peste generații pentru alte generații. De aceea implicarea istoriei nu e întîmplătoare: „Istoria este astfel o înțeleaptă purtătoare de sensuri pilduitoare", spune Ion Vlad.

Motivele, grave, aparțin acestui cod etic moștenit: sentimentul naturii, simțul dreptății, încrederea în triumful binelui, chemarea iubirii, știința lucrurilor și îndeletnicirilor străvechi, sensul statorniciei sufletești etc. „**Hanu Ancuței** satisface condiția supremă a acestei structuri. Ea realizează reprezentarea **în totalitate** a unei lumi".

Solemnă și voluptuoasă, această carte trăiește prin poezia epicii sale. Arta povestirii, cu aspectul ei de spontaneitate și cu puritatea retrospectivei, nu înseamnă doar respectarea unei cronologii și adaptarea unui limbaj. Accentele cad cu gravitate asupra momentelor sufletești în situațiile limită unde natura are și ea un rol important de jucat. Limbajul e cel popular cu ecouri din cronica lui Neculce. Fără abuz de arhaisme dar cu numeroase expresii de nuanță populară, plastică, narațiunea are spontaneitate și fluiditate. Ciobanul din **Județ al Sărmanilor** „se trase deoparte la tohoarca lui și stătu iarăși închis în mîhnire ca și mai înainte, fără bucurie și fără lumină, ca-n negurile muntelui", orbul sărac „zîmbi întunericului", „cel mai mare peste ceruri, peste pămînturi și peste mări s-a milostivit și ne-a învățat să facem suvac", spune Ienachi coropcarul. Cuvîntul are la Sadoveanu o deosebită forță de sugestie, are culoare, muzicalitate și relief. El vibrează în metaforă și hiperbolă căpătînd strălucire poetică, astfel că se poate vorbi despre o adevărată vrajă a stilului său.

Creator al unei monografii a poporului român, al unui epos național, Sadoveanu realistul și romanticul ocupă în literatura română un loc de referință. Nu s-ar putea imagina această literatură fără cel care a creat cu o excepțională forță a imaginației și a stăpînit limba și sufletul românesc cu atîta măiestrie. G. Călinescu, Constantin Ciopraga, Tudor Vianu și aproape toți criticii noștri și-au oprit drumurile prin literatură la acest titan al scrisului. Ion Vlad își încheie studiul său **„Cărțile" lui Mihail Sadoveanu** cu această sintetică apreciere asupra **Hanului Ancuței**: „Este echivalentul, prin coordonate interioare, al epopeii, istorie și mit, univers esențial al unei lumi ce-și rememorează propriul destin. Căci **Hanu Ancuței** este opera unei mari desfătări a rostirii, și a comunicării, a cugetării unei lumi ce se contemplă prin narațiune". (B. O.).

Scanned with OKEN Scanner



ION

de Liviu Rebreanu

Incontestabil monumental, romanul „Ion", apărut în 1920 în Editura Viața Românească (Universala-Alcaly), în două volume, este rezultatul unui proces relativ îndelungat de elaborare. În martie 1913 Liviu Rebreanu încearcă o primă redactare a romanului „Zestrea" (Ion). După trei luni, la capătul a 300 de pagini, abandonează lucrul. La sfîrșitul verii fierbinți din 1916, cînd România intră în război, scriitorul reia lucrul la romanul „Zestrea", concepînd 44 pagini din capitolul „Veselia", devenit apoi „Începutul". În 14 august este încheiată prima versiune a romanului „Ion" (550 pagini). La începutul anului 1920, Rebreanu lucrează la definitivarea romanului „Ion" ce se va tipări în noiembrie al aceluiași an și va fi retipărit în 1921, 1923, 1925, 1927 (două ediții), 1930, 1939, 1941 (două editii).

Avînd la bază o bogată experiență legată de problematica rurală, cunoscînd opere de referință din literatura universală cu tematică țărănească precum „Les paysans", de Balzac, „La terre", de Zola, „Țăranii", de Reymont, Rebreanu realizează prima capodoperă mult așteptată, într-un moment în care atîtea conștiințe sînt preocupate de întrebarea „de ce nu avem roman?"

Gestația îndelungată a acestei creații gîndită și realizată în așa fel încît să înfrunte timpul, era în perfect acord cu profesiunea de credință a autorului, aceeași la toți marii creatori de artă, iubitori de adevăr. Pentru Rebreanu, literatura înseamnă „creație de oameni și de viață" durabilită

tea operei de artă fiind urmarea firească a „cantității de viață veritabilă ce o cuprinde" („Cred"). De bună seamă că începutul de drum spre literatura către care destinul lui Rebreanu îl chema să creeze se află în satul Maieru, de care, după propriile-i mărturii, se leagă „primele impresii care au lăsat urme, ce nu se pot șterge, în toate domeniile percepției și ale conștiinței" (Mărturisiri). Chiar „plăcerile slovei tipărite și ale științei de carte" tot în Maieru le-a trăit viitorul mare prozator, acestea „în forma primelor lecturi care m-au pasionat", „Poveștile ardelenești" ale lui Ion Pop Reteganul.

Străvechea noastră civilizație agrară desfășurată pe fondul unei vieți dirijate de la începuturi de datele calendarului naturii și ale marilor momente din viața omului, chipul aspru al țăranului desprins să mîngîie cu privirea pămîntul și printr-o muncă îndîrjită să-i smulgă roadele aveau să-și găsească în Liviu Rebreanu cel mai competent evocator în pagini respirînd acrul epopeii antice.

Piatră de hotar la temelia romanului românesc modern, „Ion" apare după un moment de hiatus în proza românească din primele două decenii ale secolului nostru, dacă avem în vedere că după „Ciclul Comănești enilor" și „Mara", ceea ce urmează, chiar sub semnătura unor personalități ca M. Sadoveanu, G. Galaction, I. Agîrbiceanu etc., este departe de arhitectura impresionantă, de realismul acut și de personajele romanelor românești de după 1920. Sîntem evident sincroni cu literatura europeană, așa cum urmărea E. Lovinescu cerînd prozei caracter obiectiv și sondaj psihologic profund. Atunci cînd în literatura lumii se agitau puternic spiritele avangardiste, cînd la noi deceniul al treilea oferea un mozaic de orientări de la tradițional la modern, prin L. Rebreanu se plămădește și se înalță impunător un monument literar țăranului român, limbii române ale cărei farmec și expresivitate „le-a căpătat de la făuritorul ei originar, care a fost țăranul" („Laudă țăranului român"). Rebreanu demonstrează fără putință de tăgadă că orizontul rural și țăranul sînt departe de a fi epuizate artisticește, chiar într-o epocă în care spiritul modern, ca tematică și viziune asupra personajului literar, pătrunsese adînc în conștiința scriitorilor noștri, precum: Gib Mihăescu, H.P. Bengescu. Camil Petrescu, A. Holban etc.

Scanned with OKEN Scanner

Primit cu viu interes, dovadă „Premiul Năsturel" în 1920, decernat lui L. Rebreanu de Academia Română, romanul „Ion" intră cu repeziciune în conștiința opiniei publice, a ochiului critic al vremii. Opunînd metoda de creație abordată de L. Rebreanu celei sămănătoriste, E. Lovinescu afirma: „Pornind de la același material țărănesc, „Ion" reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată istorică... în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice" (E. Lovinescu – „Istoria literaturii române contemporane", vol. II. cap. XXXV, pag. 256-257). Într-un pasaj care impune printr-un impecabil spirit de sinteză, Lovinescu dă lămuriri și asupra metodei folosite de Rebreanu în această operă: „Formula lui Ion" nu e o formulă nici actuală, nici comodă; ea e, totuși, formula marilor construcții epice, pornind de la cei vechi și ajungînd la cei moderni, formula romanului naturalist, a „Comediei umane", de pildă, dar, mai ales, formula epicei tolstoiene: formula ciclică a zugrăvirii, nu a unei porțiuni de viață limitată la o anecdotă, ci a unui vast panou curgător de fapte învălmășite, ce se perindă aproape fără început și fără sfîrșit, fără o necesitate apreciabilă, fără o finalitate deci, și această zugrăvire nu printr-o selecțiune de elemente, ci printr-o îngrămădire de imponderabile. E negreșit, o metodă fără strălucire artistică, fără stil, cu mari primejdii (și cea mai amenințătoare e banalitate dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi în „Ion".

Receptor sever, autorizat, cu gustul realului nealterat de nici o formulă literară la modă, Perpessicius îl caracterizează pe autorul romanului „Ion" în termeni al căror adevăr continuă să rămînă valabil: „Romancierul cel mai viguros, cel mai natural și cel mai captivant rămîne, fără tăgadă, d. Liviu Rebreanu... Grandioasa frescă a lumii de țară, din ținutul Amaradiei, înainte de război, întîiul roman al d-lui Liviu Rebreanu a ridicat drama personală, a lui Ion al Glanetașului, la înălțimea unei drame simbolice" („Patru clasici" Editura Eminescu, București, 1974, pag. 241).

Situînd capodopera lui Liviu Rebreanu în prelungirea spiritului realist cultivat de I. Slavici în romanul „Mara", G.Călinescu arată că „Ion" e opera unui poet epic care cîntă cu solemnitate condițiile generale ale vieții, nașterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din cînturi vădit cadențate în stilul marilor epopei...

Așezîndu-l pe Rebreanu în descendența lui Filimon, D. Zamfirescu, Vlahuță și Sadoveanu, Pompiliu Constantinescu apreciază că „romanul românesc îți integrează autoritatea de patetică epopee" prin opera „masivă a d-lui Liviu Rebreanu" (Romanul românesc interbelic, Editura Minerva, București, 1977, pag. 39). Și în continuare același critic afirmă: „Ion" e epopeea țăranului român, este expresia tipică — în sens clasic — a instinctului central și unic al omului sclav al pămîntului... Impasibil, suveran pe mijloacele sale de realizare, autorul se supune la obiect cu detașarea completă a unei conștiințe exterioare: creatorul e un arhitect căruia nu i-a rămas pe frontispiciul operei decît iscălitura (idem pag 40 — 41).

Este ușor de observat că numitorul comun al acestor observații critice de care e însoțită cartea lui Rebreanu îl constituie spiritul epopeic, caracterul masiv al construcției, noutatea metodei, pulsația vieții, tipurile memorabile.

Romanul „Ion" continuă pînă astăzi să-și reveleze noi secrete și să fie un moment excepțional de referință pentru toți aceia care, într-un fel sau altul, încearcă o panoramă a prozei noastre românești în evoluție.

„Ion" este o creație epică de mari dimensiuni, avînd în vedere adîncimile la care sondează ochiul avizat al scriitorului, un roman-frescă, aparținînd precumpănitor curentului realist, cu evidente semne ale clasicismului și naturalismului.

Tema operei o constituie l upta țăranului român pentru pămînt într-o societate împărțită în săraci și bogați, societate stăpînită de mentalitatea sacului cu bani sau a întinderilor de pămînt. Mesajul romanului are o mare încărcătură de valori etice, dominantă fiind ideea că dorința de pămînt duce inevitabil la dezintegrarea morală a individului, în condițiile depășirii limitelor normalului. Compozițional, romanul „Ion" este alcătuit din două părți: „Glasul pămîntului" și „Glasul iubirii", fiecare parte fiind împărțită, la rîndul ei, în capitole cu titlu-sinteză, precum: „Începutul",

Scanned with OKEN Scanner

„Zvîrcolirea", „Iubirea" etc. În cadrul capitolelor, materialul de asemenea este structurat în secvențe variind între 6 — 9 unități. O atare orchestrare a subansamblelor corespundea „figurii grafice" care se limpezea treptat în procesul de creație, lăsînd loc, după chiar precizarea autorului în „Mărturisiri", unei tulpini ce „se desparte în două ramuri viguroase, care, la rîndul lor, își încolăcesc brațele, din ce în ce mai fine, în toate părțile; cele două ramuri se împreună apoi iarăși, închegînd aceeași tulpină, regenerată cu sevă nouă".

Fundamentală ca semnificație este metafora drumului prin care autorul ne conduce în spațiul geografic, social, uman etc., unde se va petrece acțiunea romanului. De la imaginea podului de peste Jidovița, la Pădurea Domnească și Cișmeaua Mortului, de aici pe sub Rîpele Dracului, dăm „buzna" în Pripasul pitit într-o scrîntitură de coline". Spațiul se dimensionează și avem deodată perspectiva satului aflat la tradiționala horă de duminică.

Într-un tablou schițat în linii sobre, sigure, cu simțul economiei de limbaj, Rebreanu fixează grupurile sau figurile individuale ce se vor angaja în conflict în așa fel încît diferențierea socială e perfect detectabilă. Este momentul declanșării conflictului dintre Ion, sărăntocul din Pripas, și Vasile Baciu, unul dintre „bocotanii" satului, precum și al dezvăluirii frămîntării interioare a flăcăului pendulînd între Ana și Florica, între dorința pătimașă de pămînt și iubire. Din calcul, Ion se apropie de Ana pentru că vrea pămînturile lui Vasile Baciu și reprimă cu obstinație glasul iubirii pentru Florica. Manevrele îi reușesc, dar, vădit agasat, trebuie să înțeleagă că o dată cu pămînturile, e nevoit să o ia și pe Ana de soție. Capitolul „Nunta", pe baza vocilor interioare, pune în evidență sfîșierea lăuntrică a lui Ion privindu-le pe cele două, Ana și Florica, pe prima ca proprietar al delniței lui Vasile Baciu, prin seducerea ei, pe cea de-a doua ca potențial hoț de sentimente, răpindu-i-o lui George. Într-un gest de adorare, Ion sărută pămîntul. Este, în sfîrșit, printre fruntașii satului dar cu ce consecințe în plan moral? Relațiile dintre Ion și socru sînt aspre, proaspătul îmbogățit continuă să-și disprețuiască părinții iar Anei îi face viața imposibilă, aceasta sfîrșind în streang. Lăsînd tot mai mult loc „glasului iubirii", Ion o vrea acum pe Florica, dar sfîrșește prin a fi ucis de

de soțul înșelat, George Bulbuc. Drama lui Ion trebuie înțeleasă într-o permanentă legătură cu viața satului desfășurată în ritm de ritual între naștere, căsătorie și înmormîntare, cu toate evenimentele ce însoțesc accidental sau nu viața colectivității rurale de la începutul secolului nostru, pe fondul realităților politice specifice Transilvaniei, dată fiind soarta românilor din această provincie.

Liviu Rebreanu pune în mișcare în această capodoperă o galerie bogată de personaje, dominantă fiind imaginea lui Ion. De dimensiuni monumentale, el se detașează chiar de la începutul cărții, din scena înfățișînd hora. Autorul îi urmărește cu interes și fină intuiție psihologică tribulațiile flăcăului, oscilînd între Florica și Ana, una „mai frumoasă ca oricînd", dar săracă, cealaltă urîtă, dar cu „locuri și case și vite multe". Urmărind evoluția lui Ion, scriitorul sugerează faptul că iubirea lui pentru pămînt este înnăscută, în consecință, destinul lui se află implacabil sub semnele tragicului. Și într-adevăr, acțiuni, fapte, gesturi, comportament, totul pregătește sfîrșitul personajului, perfect motivat din punct de vedere etic și estetic. Vinovat de propria-i dezintegrare morală, răspunzător de viața Anei, tulburînd în final liniștea unui cămin, rîvnind la Florica, Ion este pedepsit de scriitor, protagonistul fiind concomitent călău și victimă într-o îndîrjită luptă pentru demnitate, așa cum o înțelegea el prin prisma mentalității unei societăți dominată de inechitate.

Cu Ion, ca personaj literar, realizat în manieră realistă, cu accente naturaliste, Rebreanu se înscrie celei mai strălucite descendențe a prozei noastre tradiționale, precum și a literaturii universale, din care citățm pe Stendhal, autorul romanului „Roșu și Negru", cu al cărui personaj central Ion are vădite afinități

În imediata vecinătate a lui Ion, potențîndu-i personalitatea, se află Ana, „madonă campestră", „mater dolorosa", prin care autorul ilustrează destinul femeii în societatea vremii. Cei doi pun în evidență drama căsniciei generată de lupta pentru pămînt.

Pe de altă parte, Vasile Baciu este un exponent al celor ce „au", prin mijloace de care însuși Ion se va sluji. Țesătura de tip tolstoian a romanului lui Rebreanu dă la iveală destine asemănătoare așa cum este cel al lui Vasile Baciu și al lui Ion, legate de modul în care cei doi au intrat în posesia

pămîntului. Acțiunea operei desfășurîndu-se pe mai multe planuri oferă cititorului coincidențe, paralelisme care dezvăluie mecanismul atît de complicat al vieții în permanentă mișcare. George, flăcăul bogat, rîvnește la o fată pe măsura lui. Aceasta e Ana care-l iubește însă pe Ion. Feciorul lui Toma Bulbuc se va căsători în cele din urmă cu Florica deși cunoștea povestea de dragoste dintre ea și Ion, sau poate tocmai de aceea

În alt plan urmărim cele ce se petrec în familia învățătorului Zaharia Herdelea. Laura, în ciuda pornirilor inimii ei, se supune convenienței, căsătorindu-se cu George Pintea. Învățătorul se luptă din greu ca să facă față dificultăților materiale cu care se confruntă familia sa numeroasă precum și cu ingratitudinile autorităților imperiale. Preotul Belciug, luminător al satului, apărător al românismului, preocupat de sporirea venitului bisericii, este aplecat spre chiverniseală în interes personal, de unde animozitățile ce se nasc între el și familia învățătorului.

„Bocotani", sărăntoci, oameni de pripas, preot, învățător, funcționari de stat, oameni politici, reprezentanți ai autorităților austro-ungare, cu toții formează o galerie ilustrînd o realitate social-economică, politică și culturală din satul românesc al primelor decenii ale secolului al XX-lea

Prozator obiectiv, însuși Rebreanu afirma în articolul „Cred" „M-am sfiit totdeauna să scriu pentru tipar la persoana întîi", avînd convingerea că amestecul eului său în operă ar fi impietat asupra veridicității. În consecință, narațiunea se desfășoară la persoana a treia. Atitudinea lui Rebreanu față de realitatea transfigurată artistic, față de personajele cărora le dă viață se detașează însă cu ușurință, în primul rînd din comentariul lui pe seama faptelor, evenimentelor, a comportamentului personajelor, încît îl simțim pe scriitor manifestînd cînd înțelegere, cînd dezaprobare, cînd ironie.

Cît privește limbajul, acesta este și el al scriitorului realist. Precizia, proprietatea, concizia, sobrietatea sînt particularități caracteristice ale stilului marelui prozator. Respectul față de adevăr i-a impus lui Rebreanu o exprimare din care lipsesc cu desăvîrșire „floricelele de stil", podoabele de prisos. Respingînd exprimarea frumoasă ca scop în sine, autorul a preferat expresia bolovănoasă, pentru că „strălucirile stilistice, cel puțin în operele de creație, se fac mai întotdeauna în detrimentul preciziei și al

mișcării de viață". „De altfel", afirmă în același „Cred" Rebreanu, „e mult mai ușor a scrie „frumos" decît a exprima exact". El era pătruns de conștiința că „Expresia exactă îți cere multă zbuciumare... Numai prin ea poți urmări de-aproape sinuozitățile sufletului care explică viața".

Fondator al prozei românești moderne, prin preocuparea pentru social și psihologic, Rebreanu a contribuit neîndoielnic la intrarea în circuitul european a valorilor naționale. Tradus în mai multe limbi pe glob, chiar în timpul vieții scriitorului, romanul „Ion" cunoscînd șase versiuni străine, această capodoperă rămîne un document de viață artistic realizat, depunînd pentru totdeauna mărturie despre civilizația noastră rurală, mentalitate, oameni, tradiții și obiceiuri, (C.B.)

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA IEROGLIFICĂ
de Dimitrie Cantemir

După mai bine de două secole și jumătate de la conceperea ei, cea mai importantă operă literară a lui Dimitrie Cantemir resuscită interesul istoricilor și criticilor literari români exegeții continuînd, de fapt, un drum deschis de doi mari înaintași, G, Călinescu și Perpessicius, primi care au subliniat justa **valoare artistică** a creației marelui principe umanist (în **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent**, respectiv **Locul lui Dimitrie Cantemir în literatura română**).

Procesul de creație a durat, puțin probabil între anii 1704 — 1705, iar titlul dat de autor este **Istoria ieroglifică în doasprădzece părți împărțită, așijderea cu 760 de sentenții frumos** împodobită, la începătură cu scară a numerelor dezvălitoare, iară la sfîrșit cu a numerelor streine tîlcuitoare. Lucrarea a văzut lumina tiparului, pentru prima dată, în 1883, ca al VI-lea volum al Operelor principelui D. Cantemir, apărut la Ed. Academiei Române. Edițiile de referință sînt însă **Istoria ieroglifică**, Ed. „Minerva", Buc., 1965, 2 vol. (ediție îngrijită de P.P. Panaitescu și I. Verdeș) și **Opere complete**, vol. VI, Ed. Academiei R.S.R., 1973 (text stabilit și glosar de Stela Toma, studiu introductiv comentarii, note, bibliografie și indicii de Nicolae Stoicescu). După cum se poate ușor constata, ca și în cazul **Țiganiadei** lui Budai-Deleanu, deși de importanță majoră pentru dezvoltarea literaturii române, opera lui Cantemir a intrat în conștiința maselor cu mare întîrziere, motiv pentru care și specialiștii au

tratat-o, pînă prin deceniul al șaptelea al secolului nostru, cu destulă circumspecție, așa încît realitatea istorică generatoare a scrierii a preocupat mai mult decît realizarea artistică decît realul talent de prozator al autorului.

Este evident că scrierea lui Cantemir aparține genului epic, dar stabilirea speciei literare stă încă sub semnul întrebării, specialiștii socotind-o, în timp, „satiră politică" (A. D. Xenopol), „memorii îmbrăcate în haina alegorică a acestei politici urîte, prefăcută în fabulă hazlie și în feerie ideală" (N. Iorga), „pamflet politic" (P. P. Panaitescu). G. Călinescu afirmă în **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent** (Ed. „Minerva", Buc., 1982, p. 38) că „Opera literară viabilă a lui Cantemir este **Istoria ieroglifică**, adevărat **Roman de Renard** românesc, însă cu scopuri polemice".

Epoca în care principele și-a creat romanul alegoric se oglindește într-adevăr în conținutul scrierii, motiv pentru care s-au și stabilit unele dintre „definițiile" de mai sus. Perioada cuprinsă între anii 1688 și 1705 se caracterizează printr-o instabilitate a domnitorilor moldoveni, sprijiniți de diferite partide boierești. În lupta pentru domnie din Moldova intervine și domnul Țării Românești, Constantin Brîncoveanu, care sprijină venirea ca domn a lui Mihai Racoviță, în locul lui Constantin Duca și în paguba fiilor lui Constantin Cantemir, Antioh și Dimitrie. Tonul polemic și nuanța politică a scrierii își află sursa tocmai în nemulțumirea lui D. Cantemir, care se considera, ca fiu de domn, cel mai îndreptățit pretendent la tronul Moldovei. Apoi relațiile dintre Cantemirești și domnul muntean erau încordate datorită deselor intervenții ale lui Brîncoveanu în treburile interne ale Moldovei, acesta schimbînd domnii după propriul interes.

Epoca se caracterizează printr-o adevărată explozie de personalități ale culturii noastre vechi, alături de autorul Divanului aflîndu-se stolnicul Constantin Cantacuzino, Ion Neculce, Antim Ivireanul, Nicolae Costin etc. — mai mulți posesorii unei temeinice culturi dobîndite atît din Occident cît și din Orient. Se poate vorbi, fără teama de a greși, de o adevărată Renaștere a culturii românești, originală datorită ideilor iluministe care și ele își fac simțită prezența în operele acestor mari oameni de cultură.

Scanned with OKEN Scanner

Deoarece Dimitrie Cantemir pornește de la o realitate istorică iar apoi o transfigurează în plan artistic, vom privi opera mai ales din perspectivă estetică, fără a insista asupra caracterului memorialistic și pamfletar. Realitatea istorică și social-politică din țările române, personalitățile timpului apar oglindite deformat de subiectivitatea genială a autorului și sînt receptate de cititor ca tipologii ascunse cu abilitate și talent, cu o adevărată pasiune pentru ludic, în spatele unor măști sau simboluri, toate parțial dezvăluite în „Scara numerelor și cuvintelor ieroglificești tîlcuitoare", aflată la sfîrșitul operei (d. ex.: Corbul=2.1.200.1.100.1.2.1.2.—70.4.1. — Basaraba Vodă — Guziul Orb = 4.5.4.400.30. —Dediul —, sau „Zidirea Vavilonului" = „Începătura răutăților", „Pasire" = „Tot niamul muntenesc", „Jiganie" = „Tot niamul moldovenesc" etc.). Dacă pentru cititorul timpului său Cantemir trebuia să dea „cheia" operei sale, pentru ca acesta să poată descifra faptele și oamenii, cititorul de astăzi este în primul rînd interesat de valoarea estetică a romanului, fiind mai atent la construcția savant barocă a narațiunii (cu începutul la mijloc și mijlocul la început), la strălucirea unor pagini, la capacitatea autorului de a-și caracteriza personajele prin propriile lor cuvinte și gesturi. De altfel, principele se dovedește atras de amănuntele semnificative, așa încît un portret se încheagă prin aportul discursului eroului, părerile altora despre el, gesturi și trăsături fizice caracterizante pentru tipul uman respectiv, iar jocurile de cuvinte își au rolul lor precis în această abundență (barocă) de mijloace și procedee artistice. Asistăm, în cazul „Istoriei ieroglifice" la un foarte interesant proces de literaturizare a realității obiective.

Animalele și păsările cele mai de vază se adună, la începutul romanului, pentru a hotărî pe cine să numească drept stăpînitor în împărăția Leului, în locul Vidrei, care, datorită caracterului amfibiu nu este pe placul nici uneia dintre cele două categorii de „jivine". Sfatul îi oferă autorului prilejul de a-și dovedi măiestria în ce privește „deprinderea ritoricească", predispoziția spre șarja comică pînă la grotesc, spre ludic și mînuirea abilă a limbii române. Încercarea Vidrei de a se dezvinovăți dă greș, iar încercarea de a dovedi netemeinicia alegerii Struțocămilei nu este luată în seamă, deși argumentele Vidrei sînt cît se poate de clare: „Aceasta

precum hirișă cămilă să nu fie penele o vădesc, și iarăși hirișă pasire să nu fie nezbărarea în aer o pîrește și vîntul carile nu o poate rădica" (Dimitrie Cantemir, Opere, VI, Ed. Academiei R.S.R., Buc., 1973, p 77). Animalele vor primi ca stăpîn „cămila nepăsăritâ și pasirea necămilită", deoarece nu îndrăznesc să se opună voinței impuse cu brutalitate de Corb (discursul caricatural al acestuia oferă prilejul de a observa poziția lui Cantemir referitoare la conducătorul despotic). Singurii care se împotrivesc alegerii sînt Lupul și Ciacalul, dar opoziția lor nu are efect asupra deciziei deja luate de puternicul stăpîn al păsărilor și sprijinită de sfetnicii apropiați ai acestuia (Brehancea, Cucunozul, Uliul). Intervențiile participanților la adunare sînt construite după toate regulile retoricii și cuprind argumentări care oglindesc deopotrivă vastele cunoștințe ale scriitorului, cît și verva sa neobosită în căutarea celor mai potrivite argumente pro sau contra alegerii (care, de fapt, este impunere). De mare efect este cuvîntul Struțocămilei Dacă anterior animalul hibrid fusese caracterizat fizic (dar și moral) de alte personaje, acum el oferă cititorului prilejul de a verifica de partea cui s-a aflat și anterior adevărul (Vidra și Ciacalul sau Cucunozul și Corbul): „Eu sînt un lucru mare și voiu să fiu și mai mare, căci acesta chipul îm vrăjește. De vreme ce tuturor celor ce mă privăsc, mierare și ciudesă aduc. În palaturile împăraților de pururea mă aflu. Puterea stomahului atîta îm iaste de vîrtoasă, cît și pre fier, și pre foc a amistui poate. Acestea vrednicii la mine aflîndu-să, au nu toate laudele Cucunozului și sămăluirile Corbului mi să cuvin?" (op. cit., p. 88). După ce păsările și animalele obțin la „capiștea Pleonaxii" (de reținut frumoasa digresiune oferită cu acest prilej) numirea Struțocămilei ca stăpînitor, are loc căsătoria acestui nou stăpîn (bătrîn și pocit) cu frumoasa Helge, iar autorul deplînge în cel mai pur stil popular ciudatul eveniment. Temîndu-se de influența fiilor Monocheroleopardului la Grumadzii Boului, Corbul caută să-l piardă pe Inorog, după ce este zădărnicită încercarea Filului de a obține puterea în țara animalelor. Inorogul află de cursa care i se întinde și se ascunde „în vîrvul muntelui", devenind intangibil. Hameleonul, personajul malefic al romanului, se oferă să-l ajute pe Corb, deși cîndva Inorogul îi făcuse un mare bine, și cere Șoimului ajutor pentru îndeplinirea planului de prindere a Inorogului, dar acesta se întîlnește cu fiul Monocheroleopardalului și-l

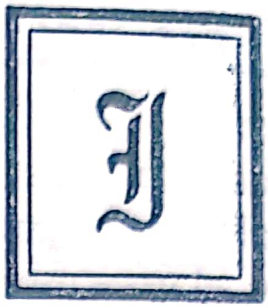
avertizează despre pericolul care-l pîndește. Întîlnirea dintre cei doi, un amplu dialog, prilejuiește autorului rememorarea unor evenimente anterioare, acestea vădind nevinovăția Inorogului și dorința sa de a trăi în bună înțelegere cu Corbul. Totodată, sînt evocate firea și faptele Monocheroleopardalului, rezultatul fiind un cald portret al domnului ideal; tatăl Inorogului întrunise cele mai alese calități: „blîndețea oii, înțelepciunea lupului, cunoștința pardosului, greuimea filului, iuțimea inorogului și virtutea leului" ceea ce a determinat alegerea sa ca stăpîn al jivinelor, care au stăruit pe lîngă el să le fie „oblăduitoriu, purtătoriu și despre tot împotrivnicul păzitoriu să le fie". (op. cit., p. 186). După ce Hameleonul, mîniat de refuzul Șoimului, îl anunță pe Corb de necredința ambasadorului său. Inorogul va fi totuși ademenit în cursă și va fi prins de crocodili. De mare forță dramatică este fragmentul, îndeobște cunoscut, al „plîngerii Inorogului", impresionant prin tonul adînc elegiac (de sorginte populară) și prin participarea întregii naturi la jalea celui aflat singur, părăsit chiar de fratele său, Filul, în mîna dușmanilor.

Inorogul are însă în împărăția peștilor nu numai dușmani, ci și prieteni puternici și influenți, așa că va scăpa din închisoare și se va retrage la Cucoșul Evropii, iar apoi va obține cîștig de cauză în disputa cu marele său dușman, Corbul, datorită unui prieten al său ajuns mare în funcție („Jiganie mare din părțile ostroavelor mediterane"). Corbul nu are încotro și acceptă pacea cu fiii Monocheroleopardalului, chiar în condițiile propuse de Inorog. Struțocămila, lipsită de orice sprijin din afară, este îndepărtată de la tron și în locul ei este numit Filul, animal greoi, puternic, dar fără calități morale deosebite. Romanul se încheie astfel cu victoria Inorogului, de partea căruia s-a aflat permanent dreptatea, chiar dacă adeseori singură forța sa morală i-a fost sprijin în lupta împotriva puternicilor și perfizilor săi dușmani.

Romanul este o operă deosebită în cadrul literaturii noastre nu numai datorită modului de abordare a realității (surse de inspirație pot fi aflate în antichitatea greco-latină — **Etiopicele** lui Heliodor —, în romanele populare — **Fiziologul** — sau chiar în literatura clasică franceză), stilului suprasaturat de „sentențiI" alese cu grijă (de la literatura populară, la clasicii latini Horațiu, Vergiliu, Marțial, Quintus etc.), ci și frumusețII

deosebite a limbii, adeseori cititorul întîlnind adevărate mostre de virtuozitate artistică (fapt remarcat, printre alții, și de Nichita Stănescu). De altfel gama posibilităților artistice ale lui Cantemir este deosebit de largă, el trece ușor de la șarja sarcastică la caligrafia fină, de la adînca vibrație lirică (subiectivă) la blestem și caricatură. Sigur că sintaxa lui Cantemir, alta decît cea populară, poate ridica probleme lectorului neavizat (sau nerăbdător să cunoască **fabula** cărții), sigur că numărul masiv de neologisme (vezi poziția lui Cantemir în această problemă în prefața volumului) îngreuiază lectura, totuși cartea reprezintă prima reușită remarcabilă a unui prozator român, iar viitorul va avea încă de cercetat această opera aperta. (A.N.)

Scanned with OKEN Scanner



ÎMPĂRĂȚIA APELOR

de Mihail Sadoveanu

În 1909, vorbind despre „talentul lui Sadoveanu", E. Lovinescu, în stilu-i caracteristic, imagina astfel pentru a sugera trăsăturile esențiale ale prozatorului: „În jurul leagănului lui Sadoveanu s-au adunat cinci zîne spre a-i împărți darurile. Binecuvîntîndu-l, cea mai tînără i-a menit astfel. „Să iubești frumusețile naturii; să petreci zile întregi culcat în fundul bărcii, cu ochii la albăstrimile de sus și cu urechea adulmecînd șoaptele stuhului; să colinzi pădurile îndepărtate, înduioșat la căderea frunzelor ruginii; să străbați ogoarele galbene, cu pușca în spate, în așteptarea vînatului sperios. Seara să te culci în dorul zilei de mîine, ce-ți va aduce aceleași bucurii"[1] Deși anterioare apariției volumului **Împărăția apelor** (1928) sau **Țara de dincolo de negură** (1926), rîndurile de mai sus conturează expresiv nucleul acestora, realitatera interioară și faptică din care s-au născut.

Împărăția apelor face parte din seria operelor care au ca tema evocarea unor întîmplări de vînătoare și pescuit. Povestiri de acest fel vom găsi risipite și în alte volume, dar o atenție specială trebuie acordată paginilor din **Țara de dincolo de negură, Valea Frumoasei, Vechime, Nada Florilor — amintirile unui pescar cu undița.**

---

1 Eugen Lovinescu, *Critice*, Vol I, ediție de Eugen Simion, antologie și repere istorico-literare realizate în redacție de Mihai Dascăl, Buc., „Minerva", 1982, p. 63

Împărăția apelor este cartea unei inițieri. Numai privite din acest punct de vedere povestirile își dezvăluie legăturile tainice. Naratorul vrea să restabilească demnitatea unei îndeletniciri străvechi, pervertită de civilizație, povestind etapele propriei împătimiri în ale pescuitului, într-o vreme cînd „la noi, pescuitul cu undița pare în general a fi îndeletnicirea țiganilor și a derbedeilor" (Pescuitul cu undița), iar la francezi înseamnă „pensie și imbecilitate" (**ibidem**).

„Falsului tratat de vînătoare" al lui Odobescu îi răspunde acest „fals tratat de pescuit". Erudiția e însă repudiată fin, cu o ironie savuroasă, cînd sînt amintite aforismele lui Alphonse Karr (**Experiențe**), care „aveau legătură cu peștii cît și cu Han-Tătar" Erudiți adevărați în ale pescuitului cred că numai experiența directă, dacă ai norocul să dai peste niște oameni ca moș Pilescu și moș Hau, meșteri ai răbdării lîngă instrumente primitive. Dacă Odobescu găsește plăcere în căutarea referinței culturale, Sadoveanu se adîncește în vremi „de odinioară", „veacuri dintîi", singura referință, autoritate, în „împărăție" fiind acel om în care tresare „instinctul vieții neguroase" (**Tovarăși de pescuit**), purificator de civilizație și fățărnicie. Ucenicia nu se termină niciodată, trebuie să ai sete de cunoaștere și încredere. A fi stăpîn pe îndeletnicire presupune eliberarea de normele, canoanele elaborate „într-o atmosferă de fier și de piatră înfierbîntată"(**Pescuitul cu undița**). Capitolele **despre instrumente** și **despre norocul pescarilor, Intrarea în ostrov. Pește de Moldova, Tovarăși de pescuit, Pierde-vară, Ploaie la Nada Florilor** stabilesc antagonisme categorice între „locurile încîntate" descoperite sub oblăduirea lui moș Hau și a lui Culai, acesta din urmă atîțîndu-l pe novice „ca un Mephisto" De altfel, întoarcerea la origini, în împărăția misterioasă, a apelor, în care au loc întîmplări miraculoase, se face dezbrăcat (în toate sensurile) de hainele civilizației atît de îndepărtate de natură. După ce era să se înece la Groapa Mînzului, Dumitrașcu ajunge la Nada Florilor „ca strămoșul cel de demult", nestîrnind, desigur, nici o mirare lui moș Hau și lui moș Spînu, necum lelei Ileana, reprezentanta „sexului frumos al ostrovului" care „avea însă tufe de păr în jurul buzelor ș-o voce deosebit de groasă" În ostrov n-a pătruns „rîia socială" conu Dumitrașcu simte „cea dintîi foame preistorică" (**Pierde-vară**) Tovarășii săi trăiesc acolo

pînă dă frigul de cum se desprinde gheața și balta poate să-i hrănească. O întîmplare îi atrage atenția în chip deosebit: dispariția misterioasă a ceasului. Se bănuiește un furt, și așa e: respectatul maestru moș Hau, curios, voise să probeze dacă ceasul e vietate și e legat într-atît de stăpîn, încît dacă-l schimbă, moare, nu mai ticăie. Primitivismul și elementarul au scuza curiozității, fiindcă e înlăturat interesul întrebuințării personale a obiectului: „În complicata-i inteligență, moș Hau, desigur, n-avusese decît o mare curiozitate și mai ales dorința să cumpănească în palma lui, grav și sigur, acea minune.. " (**Pescuitul racilor și altele**).

Freamătul vieții din baltă nu cunoaște în literatura noastră un condei mai iscusit: „Sălcii, liane, papură și trestii sticleau de un rîs real, pe care-l simțeam și-n mine. Și stînd cinchit la marginea ostrovului, văzui deodată și balta foind formidabil sub luciu. Toate lighioanele ei de la adîncuri suiau în zigzaguri spre acele de fulgere ale ploii. Erau mii de crustacee de toate mărimile, neclasate însă de naturaliști, de colorile și de desenurile cele mai surprinzătoare. Erau pești care treceau în șiraguri — grămădiri de linioare abia văzute; — alții avînd formă și punctul enorm al ochiului în mica lor transparență; — alții mai mărișori, puzderie care evolua cu instinctul primejdiei, fugind de umbra monstruoasă a costrășilor (...) întreaga faună, fără număr, fiica mîlului primordial, se frămînta într-o monstruoasă bucurie, într-o negură și inconștientă bucurie, sub tremurul ploii călduțe. Era bucuria vieții și a morții și a transformării necontenite..." (**Ploaie, la Nada Florilor**).

Remarcăm aceeași intenție de hiperbolizare ca la Calistrat Hogaș, dar la Sadoveanu „senzația e contingența lumii externe cu lumea internă", cum arată Garabet Ibrăileanu[2] Aceeași subiectivizare găsim și în Taine, unde „împărăția apelor", privită din perspectiva meditației și visării, îi pare naratorului „stăpînire a necunoscutului și tainei" G. Ibrăileanu vorbea despre „sentimentul misterului" iar Tudor Vianu despre „universul sonor" al prozatorului[3]

2. Garabet Ibrăileanu, Studii literare, vol.II, Buc., „Minerva" 1979, pp.69 și urm.

3 Tudor Vianu, Arta prozatorilor români, II, Buc., E.P L., 1966, p 48.

Scanned with OKEN Scanner

Un loc aparte îl ocupă în suita de povestiri cele despre cuconu Costache Lăbușcă, coana Zoe, soția lui cuconu Vasilică Neculcea (**Viclenie, Despre crapi, Singurătăți**), care prilejuiesc intrarea în altă zonă a vieții de pescar — cea a rafinamentelor culinare. Fraza, sentimentală și ironică, se deschide zîmbitoare în neologismul ales cu pricepere și exactitate inegalabile. Cuconu Costache de la Comana e întrucîtva și „filolog" („își cînta, ca să zic așa, filologia — ca paserea viersul"), conversează despre cuvinte ca **viclean, mișel, calic** (cu „alt înțeles în cărțile vechi") sau face elogiul mîncărurilor de crap gătite de cucoana Zoe. Deși nu iubește pescuitul cu „viclenie", i se descoperă repede îndeletnicirea cu alte „măiestrii" decît undița, dar justifică imperturbabil că întocmai ca în dragoste „avem plăcere și mai mare tăinuind cîte ceva și mințind puțintel" (**Viclenie**). Volutele largi, privite cu îngăduință de cuconu Mihăiță, acoperă retragerea dintr-o teorie despre unditul ca „petrecere cum ar fi cîntecul paserilor — ori o poezie a lui Vasile Alecsandri". Cînd apele bălții se umplu de crapi în migrație, trimite misivă prietenului, și aruncarea năvodului aduce această observație filozofică: „... această noblețe a undiții e soră cu sărăcia și inutilitatea, ca orice noblețe, pe cînd dibăcia (năvodului — n. n.) este folositoare și rodnică". Considerațiile acestor bătrînei uitați prin colțuri de țară, cu „manii, mese și preocupări mărunte", nu sînt lipsite de un anume rafinament și de pitoresc. Prepararea icrelor de crap cere o îndemînare fără seamăn: „... să toarne untdelemnul un chior, să picure alămîia un zgîrcit și să le bată un nebun" (**Despre crapi**).

Interesul pentru natura mirifică a Deltei se întîlnește în **Pe Dunărea veche, Taine, Popas, Diavolul bălții, Toaca.**

Bibliografia temei naturii în opera lui M. Sadoveanu este foarte bogată. De reținut sugestiile din paginile lui E. Lovinescu, G. Călinescu, G. Ibrăileanu, T. Vianu, Titu Maiorescu (în **Povestirile d-lui Sadoveanu**, 1906), C. Ciopraga, N. Manolescu ș.a. Emblematice, în cadrul abordat, cuvintele lui Tudor Vianu: „... obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încît nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoțească cu arpegii răsunînd din orga colosală a naturii"[4]. (O.M.)

4. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 39

Scanned with OKEN Scanner

ÎNGERUL A STRIGAT

de Fănuș Neagu

Din paginile acestui roman, ca și ale altor cărți ale lui Fănuș Neagu, țîșnește, imposibil de stăpînit, izvorul metaforei, „izvor cu dropii": puternică sau seacă la notație, aridă și indiferentă, debordînd de vitalitate ori sugerînd numai spectacolul vitalității, umplînd lumea de culori stranii; neașteptată, plină de poezie, simplă joacă a fanteziei care o ia razna, îmbătată de gustul libertății; retrăgîndu-se la timp, în teaca strîmtă a propoziției, pentru a lăsa cîmp deschis substanței epice, întîmplării; niciodată însă trădătoare, totdeauna în perfectă armonie cu o fire îndrăgostită de viață, mereu parcă nemulțumită de ceea ce se întîmplă cu sine și ceilalți; inimă deschisă prea largă pentru a avea timp de sentințe finale, inclemente. Recursul prea insistent la metaforă ar putea crea sentimentul de elaborat, însă autorul are grijă să dea ceea ce trebuie faptului de viață, a cărui presiune anihilează efectele de laborator ale frazei. Densitatea paginii de aici vine, din preocuparea pentru stil, considerat de autor „vital", pentru că „orice autor vine cu o lume, cu lumea lui, care trăiește așa cum a trăit el cîndva, în copilărie, sau așa cum trăiește el astăzi (...)", așadar „stilul este ochiul meu purtat asupra cîmpului în care se mișcă lumea"[1]

S-au făcut apropieri între proza lui Fănuș Neagu și a lui M. Sadoveanu sau Panait Istrati, dar nu substanța narativă ne-ar îndreptăți

1 Florin Mugur, *Profesiunea de scriitor*, Buc., Albatros, 1979, p.116

să le depistăm, ci mai mult situarea naratorului față de lume. De altfel, prozatorul a precizat într-un interviu: „Istrati acuza și plîngea. Am reținut răzvrătirea, am refuzat lacrimile (...). De la Sadoveanu am oprit cîntecul, am alungat mila"[2].

În acest context, ca repere ale receptării, am putea invoca și pagini din opera lui Vasile Voiculescu (apelul la mit și fabulos), Gala Galaction (cu **Moara lui Călifar** sau **În Pădurea Cotoșmanei**), după cum truda asupra frazei (își spune „scriitor profesionist", neuitînd să adauge ce înțelege prin aceasta) ni-i amintește pe Ion Creangă sau Mateiu Caragiale, cu acesta din urmă „măsurîndu-se" într-un roman (**Frumoșii nebuni ai marilor orașe**).

Îngerul a strigat este una din cele mai importante experiențe din opera lui Fănuș Neagu, „una din cele mai frumoase aventuri". A fost elaborat între 1961 și 1968, interval în care a publicat volumele de povestiri și nuvele **Dincolo de nisipuri** (1962), **Cantonul părăsit** (1964), **Vară buimacă** (1967), **Caii albi din orașul București** (1967). Mărturisirile autorului subliniază dificultățile trecerii de la povestire la roman: „de cîte ori am aruncat romanul, în două rînduri l-am cam ars pe la colțuri"[3]. a îndepărtat numeroase pagini (ar mai fi putut alcătui din ele șase volume!), romanul a cunoscut 40 de versiuni, însuși titlul romanului era altul prin 1965 — **Satul hoților de cai**[4] —, cel de acum fiind găsit în ultimul moment înainte de apariția cărții.

Cele trei strigăte ale Îngerului structurează materia epică, punctează momente esențiale din destinul lui Ion Mohreanu, fiul lui Neculai Mohreanu, dar și viața unor colectivități rurale (Plătărăști, Agulești, Lacoviște Plaiuri) care resimt convulsiile unei istorii ieșite din albie. „E un strigăt — spunea autorul — care se înalță în ninsori, izbucnit dintr-un vîrtej de patimi și sete de alb"[5]. Faptele se petrec între 1934 și 1954, o perioadă tulbure în care destinele individuale sînt pîndite de numeroase

2. Adrian Păunescu, *Sub semnul întrebării*, Buc., Cartea Românească, 1971, p.295

3 și 4 v. *Romanul românesc în interviuri*, antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol.II, partea I, Buc., Minerva, 1986, p. 567, 548

5. *Ibidem*, p. 548.

Scanned with OKEN Scanner

primejdii. Povestirea lor se face cînd dintr-un unghi obiectiv, al naratorului neutru, cînd din perspectiva unuia din personaje (cel mai adesea Ion Mohreanu). Drama celor din Piătărăști e determinată de hotărîrea lui Alexandru Șuțu, poreclit Buric, de a construi un aerodrom lîngă conacul lui.

Fusese pînă atunci viața în acele locuri mai puțin frămîntată, mai clementă? Se pare că nu. Romanul prezintă imagini semnificative din nașterea unei lumi, peste suferință și patimă, violență și degradare morală, atenția prozatorului urcînd spre esențe și motive centrale: iubire, moarte timp, natură mitică. Oamenii caută mereu altceva și nu e greu să-i convingi, fiindcă sînt amețiți de miraje, de chemări insistente sau porniri arbitrare. Ruperea de pămînt înseamnă ieșirea dintr-o anumită matcă Marin Doancă, administratorul moșiei lui Alexandru Șutu, nu întîmpină prea mari dificultăți să-i convingă pe oameni să-și părăsească satul pentru o moșie din Dobrogea, mai mare și, zice el, mai fertilă Treisprezece familii, printre care și a lui Neculai Mohreanu, iau drumul pribegiei Strămutații pleacă spre pămîntul făgăduit, după ce fac pomeni și „încheie toate socotelile care-i mai legau de baștina strămoșească" Drumul e greu, primejdiile nu întîrzie să se arate și să răpună pe Neculai Mohreanu sau Barbu Căpălău. Barbu Căpălău moare înecat, Neculai Mohreanu e împuscat cînd încearcă să fugă din arest, după ce fusese reținut pe nedrept De la romanul colectivității, se trece pe nesimțite la romanul unui personaj, fiindcă în paginile următoare evenimentele sînt povestite în funcție de un anume destin. Che Andrei, Nea Caramet, Titi Șorici, Oulcață Țiganul, Alexandru Căpălău, Ion Mohreanu, Pavel Berchet, Vetina, soția lui și ibovnica lui Neculai Mohreanu, Gică Dună, Neicu Jinga, Gheorghe Jinga, Magaie, Amuzian, Oli, Tulgheș, Tonna ș.a. sînt existente asupra cărora privirea naratorului se oprește iscoditoare. Che Andrei, unul din personajele cele mai interesante, împarte oamenii în două. „...unii s-au născut mai devreme decît trebuia, alții care s-au născut mai tîrziu" Era un om „mărunțel, cu fața ca un bot de vulpe" și „purta tot timpul, petrecută pe după cap, o bentiță de postav negru, ca un cerc de coșă, care îi ascundea golul ochiului drept" Fusese prizonier în Anatolia, rămăsese văduv, avea un fiu (Gică Catîru) și își face socoteala că va deschide o cîrciumă în

Dobrogea. Nici unul din planuri nu se va împlini si se „retrage" la timp plecînd a doua oară din Plătărăști, după război, cînd simte că aripa neagra a destinului îi stă în cale: „...știu, știu, vine cucuveaua, da eu nu vreau să mor aici, mă duc să mor unde nu mă știe nimeni (. .) Voi toti credeti că eu sînt viu și-o să mă întorc" Are o imaginație extraordinară, povestește expresiv, cunoaște bine oamenii, judecata lui în această privintă cade necruțătoare. Nae Caramet observă bine spiritul lui sarcastic „În viata lui n-a zis o vorbă bună despre cineva (..) El nu crede-n nimic, scormonește-n toți..." Un alt personaj (Magaie) vorbeste despre „darul lui de a trăi rîzînd, de-a vedea viața cum e" Che Andrei îl caută din cînd în cînd pe Ion Mohreanu, parcă fascinat de inocența acestuia, dar nu îi poate fi mentor. Lumea, agresivă, e mai puternică decît el, îl va prinde în vîrtejul ei mai repede decît ar fi crezut. Nici el nu rezistă efectelor unor evenimente în disoluție. Spațiul dintre două aventuri existențiale, pe care le trăieste cu voluptare, e umplut de povestirile sale frapante Episodul jefuirii conacului (cînd își bate joc de Marin Doancă și se plimbă cu un divan cu rotile la care a înhămat niște fete), al vieții alături de „tovarășul Amuzian om bun" ș.a. se află la granița dintre real și halucinant. De altfel, existenta lui Che Andrei a fost mereu obiectul unor întîmplări fabuloase

Ion Mohreanu, sfătuit de Nae Caramet, vrea să-și răzbune tatăl, ucis în drumul spre Dobrogea. Tatăl fusese arestat fiindcă Țulea Fălcosu, un bandit notoriu din zonă, lăsase să cadă asupra lui suspiciunea după ce jefuise niște prăvălii. **Întîia strigare** intervine cînd, după un timp, îl găsește pe bandit, dar, pe punctul de a înfăptui răzbunarea, Țulea Fălcosu are un atac de cord. Gîndul răzbunării a strecurat în sufletul lui ceva din patima lumii aceleia, din vînzoleala și mersul ei haotic. Eșecul e simtit ca un semn malefic. Nu era făcut pentru acea lume: „Mă gîndeam la mine si la Țulea și-mi spuneam, prostește poate, că el era ăla care cîștigase Si acuma știu precis că el era, pentru că eu n-am cîștigat niciodată, da poate că nu e departe ziua aia cînd o să zic: Gata, azi am învins eu Doar fiecare om trebuie să aibă o zi a lui, nu? Eu o aștept și-o să mă bucur, cu toate că nu scrie nicăieri că ea va veni neapărat"

Confesiunea lui Ion Mohreanu constituie o parte întinsă a romanului, revenindu-i rolul de a lega diverse destine Ziua pe care o așteaptă nu va

veni I umea violenței l-a acaparat cîte puțin, deși el era un inocent, un candid Participă la un furt împreună cu maiorul Ionescu și Nae Caramet apoi devine marinar: „pe un vas prăpădit", la transporturi speciale. Fiindcă „totu e pe dos în Plătărăști", și nu numai acolo, (cum spune Che Andrei), Ion Mohreanu va fi acuzat „de a fi înlesnit evadarea a zece deținuți". Îl va acuza Zigu Doancă, ajuns judecător, fiul administratorului moșiei Șuțu. A doua strigare subliniază încă o nedreptate.

Epilogul romanului povestește fapte din 1954, după condamnarea lui Ion Mohreanu. Arizona, cum e supranumit acum, ține un birt și pare împăcat cu destinul. El moare ca și tatăl său (avea și aceeași față „de înecat") în mijlocul unor strămutați. Un strămutat, Toma, e ridicat pentru ca a vorbit despre pămînturile natale, iar Ion Mohreanu e bănuit că a fost delatorul „O flacără scăpără scurt, Ion o simți între ochi, fierbinte, naucitoare" A treia strigare a îngerului, „vestind nașterea", pecetluiește ultimul vad al suferinței „Cercul destinului se închide, astfel, peste o lume a patimei și violenței, a fanteziei și suferinței", spune Eugen Simion [6]

O serie de episoade ale romanului amintesc de unele povestiri (de exemplu Acasă)

Romanul Îngerul a strigat stă sub semnul conștiinței care sesizează cu acuitate timpul, durata, dar, din pricini diverse, nu-i stă în putere să se revolte Libertatea interioară se constituie într-un refuz, organizîndu-se în ficțiunea creată de limbaj. Teritoriul Bălții, Deltei, ținutul Bărăganului și Dobrogei, împînzite de apele Dunării, iată zona tutelară, spațiul literar al romanului. (O.M.)

[6] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, ed. a doua revăzută și completată, Buc., C. R., 1978, p. 590.

ÎNTÎLNIREA DIN PĂMÎNTURI

de Marin Preda

După debutul, în 1942, cu schița **Pîrlitu'** (pagina literară a ziarului „Timpul"), Marin Preda va continua să colaboreze cu proză scurtă la „Vremea",„Evenimentul zilei", „Contemporanul", „Tinerețea" ș.a. Vom reîntîlni în volumul de debut (1948, **Întîlnirea din Pămînturi**) o parte din titluri (**Calul, Colina, La cîmp, Ceața** etc.), dar, în chip ciudat, nu și schița **Salcîmul**, care va constitui nucleul unuia din episoadele semnificative ale romanului **Moromeții** [1], deși fusese publicată de două ori și indica, astfel, o preferință.

Întîlnirea din Pămînturi, povestirea care dă titlul volumului, surprinde un moment de tranziție în viața unui tînăr, Dugu al lui Mereuță, care „n-a mai fost la nici o fată", dar, după ce o vede pe Drina lui Palici scăldîndu-se în Valea Morii, ceva tulbure, o chemare abia deslușită, îi aprinde sufletul aducîndu-i o intensă stare de fericire. Relevarea senzațiilor flăcăului (ne aflăm parcă într-o idilă de Coșbuc) se realizează prin confesiunea lui Dugu în legătură cu întîmplarea: „îmi bătea inima și parcă mă înecam", „a început să-mi bată inima și am vrut să fug; mi-era nu știu cum, parcă frică", „toată noaptea n-am visat decît Drina și iar Drina (...) M-am deșteptat de cîteva ori numai în sudoare",„pe urmă vreo cîteva zile nu eram bun de nimic" ș.a. Momentul trezirii lui, al trezirii unei ființe

1 Marin Preda, *Viața ca o pradă*, (Buc.) Albatros, (1977), pp. 249—342.

misterioase de care nu era conștient pînă atunci, intervine după un somn adînc în pădure, cînd se afla cu caii și vrea să se scalde în Valea Morii. Și în aceste spații mai restrînse — care sînt povestirile —, după cum și în romane, Marin Preda se arată interesat de „ceea ce se întîmplă cu oamenii", „aventura conștiinței". **Morometii** nu e romanul trecerii lui Ilie spre „firea cea nouă"? [2].

Dugu o vizitează pe Drina lui Palici, întîlnindu-i pe Achim Achim, flăcăul cu care fata era în vorbă. Desigur, Achim Achim îl amenință cu bătaia iar Dugu îi propune o înfruntare bărbătească. Stabilesc să se întîlnească „duminică dimineață pe la stejar, în Pămînturi", iar Achim nu întîmplător adaugă: „...să-ți rup urechile, că dacă te mai prind pe-aici, te ridică lumea cu pătura". Era mai mare, avea armata făcută, „măgădăul" îl trata pe Dugu ca pe un copil, care n-are ce căuta la fete, și mai ales acolo, la Drina lui Palici. O serie de notații, de mici întîmplări, replici, subliniază momentul de tranziție spre maturitate, Dugu nemaiacceptînd să fie privit altfel decît bărbat deplin (vezi în acest sens relația cu tatăl și replica lui Dugu din final la întrebarea cînd se însoară). Însoțit de prietenul său Ganea lui Teican, care este **confesorul**, dar și **ocrotitorul**, **inițiatorul**, Dugu se duce în Pămînturi și îl înfruntă cu succes pe Achim Achim, prea mîndru, prea sigur de sine ca să mai fie atent la anumite subtilități ale luptei. După luptă, se întoarce acasă și parcă o altă lume se deschide în fața ochilor lui, generoasă, ocrotitoare. „Simțea că se petrece cu el o schimbare, e uimit că „oamenii, casele, aerul, pămîntul" îi par „un fel de izvoare din toate părțile, pe care urechea lui le prindea ca o scoică tremurătoare". Bucuria triumfului, dar nu numai aceasta, „bucuria largă, necunoscută pînă atunci", îi luminează fața „ca și cînd ceva de neînțeles, care fugea mereu de el, s-ar fi desfăcut și împrăștiat în toate părțile". Interesantă deschiderea afectivă a personajului, scriitorul scoate astfel această povestire din anecdotic, creează o perspectivă de altă natură, subiectivă. Pe Achim Achim îl compătimește că, din cauza firii lui, nu va trăi niciodată bucuria întreagă pe care o trăiește el. Așa cum nota Eugen Simion, povestirea

2. v Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, (Buc.), Albatros, 1973, p. 142 și 143—144.

„e o scriere excepțională, concepută într-un stil epic necunoscut prozei anterioare, deși estetica autorului e orientată, în genere, spre realismul ardelenilor, pe care vrea să-l depășească însă prin filozofie și psihologie abisală..."[3] Viziunea dură din alte povestiri cuprinse în volum rămîn în planul secund. Importantă e starea pe care o trăiește personajul. Finalul relevă o altă dimensiune: „Întîlnirea din Pămînturi" a fost prilej de confruntare între două moduri opuse de a înțelege viața (pe Dugu îl indignează vocabularul grosolan cînd i se adresează Achim Drinei), al trecerii unei vămi importante în viață, în care dragostea reordonează totul, dă măsura lucrurilor.

Povestirea este construită cu mare precizie, cu o economie surprinzătoare a mijloacelor, în linia preocupărilor mărturisite de autor mai tîrziu: „Prefer să înfățișez omul în mișcare, iar mișcarea o văd cînd din afară, cînd din perspectiva eroului" (n.n., O.M.. părțile I și II cuprind mărturisiri ale lui Dugu și Ganea, celelalte cuprind și „investigație directă" în interiorul narațiunii liniare); „Grija mea este de a dezvălui, prin orice mijloace, directe sau indirecte, o stare sufletească, o idee care îl obsedează pe erou, un conflict care se naște"[4] (O. M.)

3. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, ed. a doua, Buc., Ed. „Cartea Românească" 1978, p. 401.

4 Florin Mugur, *op. cit.*, p. 143 — 144.

ÎN VREME DE RĂZBOI

de Ion Luca Caragiale

Dacă prin Eminescu poezia română cunoaște momentul de genială exprimare, teatrul și proza ating nivelul monumentalității prin arta lui Caragiale. „Cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură" (G Ibrăileanu), „Caragiale — un Molière al nostru — este un scriitor clasic prin capacitatea de a construi caractere, de a zidi în linii monumentale; prin limpezimea și claritatea expresiei, prin extraordinara concizie în stil. În același timp, însă I.L. Caragiale reprezintă în literatura română realismul critic, opera sa fiind o adevărată comedie umană", un dosar de „existență" care „face cum s-a afirmat, concurență stării civile". Înscriindu-se în direcțiile realismului, reprezentat în literatura universală de Balzac. Flaubert, Stendhal, Tolstoi, Dostoevschi, opera lui Caragiale definește artistic la noi unele coordonate specifice naturalismului. „I.L. Caragiale este, după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență"[1]

În relație directă cu realismul, naturalismul, curent literar, e reprezentat în literatura universală mai ales de Emil Zola. Investigînd realitatea, este interesat nu atît de tipologie, cît de legătura cauzală între fapte, prezentînd cazuri patologice, în care problema eredității primează, devenind factor determinant în evoluția destinului uman.

1 G Călinescu, *Istoria literaturii de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București 1982 p 496

În nuvela „În vreme de război", „nu lipsește, de altfel, nici obligatorul factor ereditar al naturaliștilor, strecurat cu discreție, de astă dată fără paradă scientistă" Incontestabil există o țară în familia în care un frate înnebunește iar altul se face tîlhar ca popă și delapidator ca ofițer. „Aici pe lîngă analiză, întîlnim și tipologie fiindcă Stavrache, frate neomenos, întrunește ceva din eternul uman"[2]

Nuvela românească pînă la Caragiale atinsese momente de maturitate artistică: de la capodopera nuvelei istorice „Alexandru Lăpușneanu"— C Negruzzi, la operele care au consolidat specia, reprezentate de creația lui Alecsandri, Filimon, Odobescu, pînă la construcția monumentală din opera clasicilor realiști Ion Creangă și Ioan Slavici, sau la tulburătoarele dimensiuni romantice din nuvela filozofică a lui Mihai Eminescu.

Alături de Ioan Slavici, I.L. Caragiale este în literatura noastră creatorul nuvelei realist-psihologice, deosebindu-se de contemporanul său nu numai prin caracterul scenic al demersului epic și prin extraordinara concizie în stil, ci, mai ales, prin capacitatea de asimilare artistică a principiilor estetice naturaliste.

Universului comic din piesele de teatru și din schițe i se substituie în drama „Năpasta" și în nuvelele „O făclie de Paște", „În vreme de război", „Păcat", „Două lozuri", dimensiunea tragică a existenței umane. Investigația psihologiei umane, exprimată artistic prin descrierea reacțiilor fiziologice, mai ales, vizează lumea morală a eroului său.

Nuvela **„În vreme de război"**, apărută în anul 1898, asemenea nuvelelor **O făclie de Paște** și **Păcat**, este operă realistă cu adînci ecouri din sfera naturalismului. „Tema acestei excelente nuvele, deși autorul o subintitulase „schiță" este obsesia"[3] Hangiul Stavrache, moștenitorul fratelui său, preotul Iancu din Podeni, plecat pe front ca să scape de urmărire, căci fusese căpitanul unei bande de hoți, trăiește, la început, iluzia fugară că fratele său nu se mai întoarce. Curînd, obsesia întoarcerii

---

2 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 498.

3 Șerban Cioculescu, *I L Caragiale*, Editura Tineretului, București, 1967, p. 87

fratelui pune stăpînire pe el și-l devorează, pînă la urmă. În vreme de război este proză de sondare psihologică a unei „ființe anxioase, strivită în cele din urmă de alienare, rezultată dintr-o evoluție tragică de tip apăsător" Nebunia apare ca element concluziv, catastrofic: „cauzată de ticălosul Popa Iancu. La avertismentul dat de Iancu Georgescu („Gîndeai c-am murit, neică?"), ritmul lui de viață se precipită, alienîndu-l"[4]

Nebunia lui Stavrache, ajunsă în final la forme paroxite, se află în el însuși, iar situațiile exterioare, create prin prezența fratelui său, Popa Iancu, au rolul de a declanșa rostogolirea iminentă spre drama neașteptată. Printr-o suită ascendentă de date ce compun obsesiile delirante, Caragiale a studiat procesul încordării și nebunia de origine paroxistică. De data aceasta domeniul e curat psihologic, totuși, „mentalitatea naturalistă stăruie în preocuparea de a stabili lanțuri cauzale"[5].

Traseul epic al nuvelei urmează linia unei compoziții clasice, iar cele trei capitole, urmărind creșterea obsesiei lui Stavrache și transformarea ei în nebunie, creează o tipologie și compun un destin uman tragic aflat sub stăpînirea neiertătoare a unei tare ereditare

Primul capitol al nuvelei se constituie ca o adevărată expozițiune, în care se precizează datele esențiale despre cele două personaje, aflate în relație de rudenie: Hangiul Stavrache este negustor și proprietarul unei prăvălii, iar fratele său, popa Iancu din Podeni, este conducătorul unei bande de hoți, prinsă de stăpînire. Pentru a se salva, popa Iancu se înrolează ca voluntar și pleacă la război, averea sa rămînînd în moștenirea lui Stavrache.

Momentul-intrigă îl constituie gîndul care-l chinuie pe Stavrache în legătură cu întoarcerea fratelui său, deși o scrisoare primită îl asigurase că acesta a murit. Acțiunea nuvelei crește treptat în tensiune, urmărindu-se obsesiile lui Stavrache, coșmarurile pe care le trăiește, terorizat de imaginea fratelui, de presupusa replică a acestuia, care devine laitmotiv: „Gîndeai c-am murit, neică?". În acest capitol, al doilea, se insită asupra

---

4 V Fanache, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p 149 — 150

5 G Călinescu, *op. cit.*, p. 487

învălmășelilor de gînduri, se trece mereu din realitate în vis, încît se confundă planurile, sugerîndu-se degenerarea psihică a lui Stavrache, căruia fratele îi apare cînd în haină de ocnaș, cînd îmbrăcat militar, dar întotdeauna gata să-l ucidă.

Punctul culminant și deznodămîntul conflictului, prezentate în capitolul al treilea, îl reprezintă momentul întîlnirii reale dintre cei doi frați. Cînd popa Iancu îi cere lui Stavrache să-l ajute cu o sumă de bani pe care acesta i-a delapidat din banii regimentului, hangiul, ajuns la capătul încordării psihice, înnebunește. Replica lui popa Iancu, ușor modificată față de aceea din stările halucinatorii ale lui Stavrache („Mă credeai mort nu-i așa?"), vine ca o extraordinară lovitură peste mintea buimăcită a hangiului. Cu o artă desăvîrșită autorul analizează acum reacțiile organice, atitudinea și comportarea eroului. „Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să poată să spună un sunet nu se mai putu închide, ochii clipiră, de cîteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari privind țintă, peste înfățișarea aceea...; mîinile voiră să se ridice, dar căzură țepene, de-a lungul trupului". Dacă la început criza psihologică abia se înfiripă, ea se adîncește treptat, sub imperiul obsesiilor, conducînd la trecerea de la stările halucinatorii la starea explosivă și violentă, premergătoare nebuniei, declanșînd iremediabil demența. „Stavrache se duse la icoane, făcu cîteva mătănii, apoi se sui în pat și începu să horcăie tare și să geamă.. Fratele.. îl atinse cu mîna,... La acea ușoară atingere un răcnet! — ca și cum i-ar fi împlîntat în rărunchi un junghi... dete un alt răcnet și se năpusti asupra lui frate-său... Atunci începu o luptă crîncenă.. Stavrache... se prăbuși ca un taur scrîșnind și răgind... Stavrache îl scuipa și rîdea cu hohot... Cum dete lumina în ochi (de la lumînare) Stavrache începu să cînte popește"

„Lanțurile cauzale" sînt țesute într-o ordine crescînd și gradată, iar acțiunile eroului sînt dirijate treptat de presimțirea că popa Iancu nu e mort, de obsesia întoarcerii fratelui și de starea de violență din momentul confruntării directe cu acesta. Autorul prezintă astfel, un caz patologic, o fișă clinică, ce are ca mobil patima înavuțirii Stavrache este, în același timp, un negustor necinstit, avar și nemilos, plasat fiind în contextul unui mediu social, în care setea de îmbogățire are consecințe nefaste asupra individului, dezumanizîndu-l

Artist desăvîrșit al notațiilor fiziologice, al reacțiilor organice, așa cum îl caracterizează Tudor Vianu, Caragiale este în această nuvelă un „poet" al naturii pe care o percepe vizual și auditiv, întotdeauna în relație cu psihologia personajului. Întîmplările se petrec noaptea și într-un cadru de toamnă și iarnă: „Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă.. Viscolul afară, ajuns în culmea nebuniei făcea să troznească zidurile hanului bătrîn". „Senzația, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care știe să asculte glasurile naturii și să călăuzească ecoul lor în adîncime"[6]

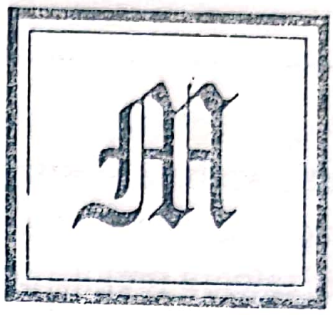
Personajul principal al nuvelei este surprins atît din perspectiva sugerată prin descrierea cadrului natural, din perspectiva povestitorului-narator, cît și din perspectiva relației directe cu celelalte personaje – prin dialog – și a confruntării cu sine – prin monolog . Caracterul scenic al nuvelei și unele formule specifice stilului marelui dramaturg, sînt reliefate prin replicile scurte ale dialogului lui Stavrache, din planul real, (cu fratele său, cu avocatul sau cu fetița care vine să cumpere ceva din prăvălia lui), prin notațiile, „scenice" ale autorului, în care amănuntul, gestul și mișcarea eroilor completează fișa de observație psihologică și morală. Propozițiile scurte, interogative și exclamative din monologul hangiului dezvăluie starea de criză care se instalase în mintea lui: „Care va să zică, clipi gîndul hangiului, nici vorbă n-a fost la judecată despre popa despre capul și gazda tîlharilor. Aoleu! ce mai judecători!... Dar o să îndrăznească a se mai întoarcă?... Dar dacă îndrăznește și se-ntoarce?... Atunci, ce-i de făcut?"

În nuvela „În vreme de război" predominant este psihologicul, de aceea stilul este grav, urmărind stările de conștiință și de compartament ale eroului principal, al cărui destin se situează în dimensiunile tragicului. Opera este o capodoperă a prozei de analiză psihologică. (I.I)

---

6 Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol.I, Editura pentru Literatură, București, 1966, p 188

Scanned with OKEN Scanner



MARA
de Ioan Slavici

„Dacă cu Eminescu misiunea scriitorului ca militant pentru cauza poporului său ajunge în literatura română culmile și harul genialității, o dată cu Slavici se reia în literatură tradiția cronicarilor de a fi în scrisul lor neîmblînziți judecători morali ai oamenilor vremii lor, ca și obișnuința de a-și întemeia și întregi judecățile doar pe fapte din viață, sau care s-ar putea desfășura aidoma în viață"[1]

Într-adevăr, pentru prozatorul ardelean literatura este factor important în lupta națională. Ea exprimă viața pe care a cunoscut-o scriitorul prin experiență directă. Prin activitatea sa de scriitor, dascăl, istoric, luptător politic gazetar și memoralist Ioan Slavici a lucrat pentru ridicarea nivelului moral și intelectual al neamului românesc, căci el concepea viața, mai întîi, sub dimensiune etică. Opera sa literară, de la nuvelă, la roman și memoralistică, edifică o frescă a moravurilor și comportamentului oamenilor din perspectiva unui generos umanitarism. Asemenea eposului popular, în creația literară al lui Slavici trăiește optimismul luminos împreună cu sentimentul tragic al omului supus destinului orb. Triumful omeniei, al binelui și adevărului sînt legile morale nescrise la care trebuie să se supună omul. În spiritul filosofiei gînditorului chinez Confuciu, Slavici a scris cărți de etică și educație, îndemnînd la cumpătare și fericire.

1. Papadima Ovidiu, cap. „Ioan Slavici", în *Istoria literaturii române*, vol.III, Editura Academiei R.S.R., București, 1973, p. 366.

Scanned with OKEN Scanner

„Talent laborios cu adînci intuiții în sufletul omului, dar lipsit de seducție verbală și imaginativă"[2], Slavici surprinde sufletul omului, cu toate conflictele lui El este creatorul realismului țărănesc, cu o notă moralizatoare pregnantă

„Mara" este cel mai izbutit roman al lui Slavici si unul dintre cele mai bune romane românești. În el sînt reluate și adîncite unele aspecte din nuvele și se adaugă problema națională ca element specific zonei unde este plasată acțiunea romanului. G. Călinescu definește romanul „aproape o capodoperă", deoarece destinul eroilor și mediul uman sînt evocate cu o remarcabilă știință a detaliului și cu o mare siguranță a ansamblului „Realismul poporal", susținut de Slavici ca principiu director în artă, este trăsătura dominantă a creației sale literare. Romanul „Mara", apărut în 1906, reprezintă cea mai valoroasă creație epică de mare întindere, care se circumscrie viziunii realiste, fiind „cel mai bun roman al nostru, înainte de „Ion"[3] Romanul „Mara" zugrăvește veridic o lume, cu moravurile ei specifice, așezată la interferența satului cu orașul, într-un tîrg ardelenesc — Radna, lîngă Lipova și aproape de Arad. Acțiunea cărții este plasată în perioada de răscruce — sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea — cînd relațiile capitaliste dominau la nivelul fiecărei structuri sociale, impunînd o anume psihologie socială, reprezentată prin chipuri de meșteșugari ca: Bocioacă — cojocar; Hubăr — măcelar; Mara — precupeață Valoarea etnografică a cărții a fost evidențiată în referințele critice Astfel, Nicolae Iorga susținea că aceasta este de fapt, una dintre laturile esențiale ale operei. „Mara" este un roman al ascensiunii burgheziei, evocînd o lume în plin proces de evoluție socială. Creație literară solid articulată din punct de vedere compozițional, „Mara"este un roman realist-social, cu valoare etnografică și, în același timp o extraordinară carte de dragoste, a cărei teză morală este absorbită în puternica senzație de viață și de adevăr ce se degajă din paginile ei. „Însușirea esențială a lui

2. Vianu Tudor, *Studii de literatură română*, Editura „Didactică și Pedagogică", București, 1965, p 353.

3. Cioculescu Șerban, *Curs de istoria literaturii române moderne*, partea a II-a, Iași, 1947, p 51

Slavici este însă de a analiza dragostea, de a fi un poet și un critic al eroticii rurale dintr-o provincie cu oameni mai propășiți sufletește, în stare de nuanțe și de introspecții, deși nerupți încă de hieratica entografică Jumătate din roman notează încet răbdător aprinderea, propagarea și izbucnirea iubirii la o fată conștientă prin frumusețe de farmecele ei . "[4]

În cele 21 de capitole, cu titluri emblematice („Sărăcuții mamei"; „Furtuna cea mare", „Ispita"; „Datoria", „Blestemul casei"; „Norocul casei", „Pace și liniște" spre exemplu), edificiul narativ urmează linia clasică ascedentă, dirijată de protagoniști în două direcții esențiale, care curg paralel și în unele momente se întretaie romanul Marei al zgîrceniei și al orgoliului voinței și romanul iubirii - al cuplului Persida-Națl O caracteristică esențială, ce conferă romanului rezistență estetică, o constituie capacitatea scriitorului de a fixa artistic determinarea socială a eroilor și trăsăturile caracteristice categoriei pe care le reprezintă Roman-personaj, „Mara" se înscrie în viziunea realismului obiectiv reprezentat de N Filimon, D Zamfirescu, căci relatarea se face din perspectivă auctorială, naratorul rămînînd distinct de personaj. În opera lui Slavici „limbajul naratorului este întotdeauna contaminat de limbajul personajelor La Filimon, naratorul era un cronicar îndepărtat și autoritar Progresul constă la Duiliu Zamfirescu.. în impersonalizare naratorul devenea un ochi discret; la Slavici el este un martor.. pentru că ascunde în sine un moralist"[5] Procesul de identificare și de distanțare de personaj, permite naratorului să caracterizeze personajul din două perspective. din exterior, din punct de vedere etic și din interior, dintr-o direcție psihologică,

Subiectul romanului dezvăluie, prin episoadele dramatice, destinul protagoniștilor Mara și Persida, demonstrînd teza morală, după care chibzuința și hărnicia, voința și inteligența, stăpînirea de sine și devotamentul sînt calități prin care omul își supune destinul După

4 Călinescu George, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* Editura Minerva, 1982, București, p 152

5 Manolescu Nicolae, *Arca lui Noe Eseu despre romanul românesc* vol I, Editura Minerva, București, 1980 p. 144.

moartea soțului ei Bîrzoveanu, Mara, rămasă văduvă, se angajează cu destoinicie în furtunile vieții, încercînd să le ofere copiilor ei, Persida și Trică, un trai omenos, pe măsura ambițiilor ce o animau de a fi în rînd cu oamenii de vază Persida este dusă la Mănăstirea din Radna și dată Maicii Aegidia, spre educație. Pe Trică îl va da ucenic la Bocioacă, starostele cojocarilor din Lipova. Fire energică și întreprinzătoare, Mara va munci ca precupeață apoi va arenda podul de pe Mureș. Ea va intra în afaceri cu Hubăr, pentru a „strînge bani albi pentru zile negre", pe care-i repartizează în „trei ciorapi: unul pentru zile de bătrînețe și pentru înmormîntare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică"

Frumusețea Persidei îl fascinează pe Natl, fiul măcelarului Hubăr Iubirii dintre cei doi tineri autorul îi consacră pagini memorabile „Dragostea Persidei este de un dramatism răscolitor Nimeni pînă la Slavici n-a descris dragostea, în tot ceea ce are mai dramatic, grav , cu atîta adîncime și vigoare realistă, cu atîta poezie"[6] Persida va refuza să devină preoteasă, prin căsătoria cu teologul Codreanu, și va alege pe Natl, sfidînd cu brutalitate prejudecățile, spre supărarea adîncă a Marei. Ea va pleca cu Natl în călătorie la Viena, pentru ca după acest drum de inițiere, conform regulilor breslei, Natl să poată deveni maistru măcelar Reîntorși la Lipova ei deschid un birt, pe care-l va conduce mai ales Persida, căci Natl începuse să trîndăvească, să bea și să joace cărți, ba chiar și să-și bată nevasta. După ce Persida va avea un copil, Mara și părinții lui Natl se împacă. Nu de mult după aceea Hubăr-măcelarul este ucis de Bandi, fiul său nelegitim.

Paralel cu viața Persidei, se povestește în roman viața lui Trică. Ucenic și apoi calfă la Bocioacă, el nu țintește să-i devină ginere și nici nu cade în mrejele soției cojocarului Bocioacă. Cînd Mara refuză să-i dea bani pentru a-și răscumpăra serviciul militar, Trică pleacă pe frontul din Italia și este rănit. Întors acasă, el va deveni „măiestru cojocar", în aceeași zi în care Natl devine „măiestru măcelar"

Cu o reală forță a detaliului, autorul surprinde culoarea specifică a spațiului social, politic, etic și etnografic al tîrgului transilvănean,

6. Marcea Pompiliu, *Ioan Slavici*, E.P L , București, 1968, p 343

evidențiind cu pregnanță, mentalitatea acestei lumi de meșteșugari, și negustori, care acționează în spiritul unei morale în care coexistă adevărul cu falsitatea, demnitatea și mîrșăvia.

Personajele principale ale romanului sînt eroi cu o viață complexă, individualități puternice, chipuri viguroase și voluntare.

Mara, ca personaj literar viabil produs al modului social în care trăiește, înțelege că singura cale de a răzbi și a domina puterea destinului este banul. Ceea ce este fascinant, în compoziția acestui personaj, este afecțiunea maternă și hotărîrea cu care muncește și luptă pentru fericirea copiilor ei. Pentru ei strînge banii, manifestînd, în același timp, zgîrcenie și teamă de a nu i se risipi bruma de avere, căci pentru ea banul înseamnă putere și stimă în cadrul colectivității. Fiind o garanție a puterii, banul îi creează echilibru psihologic. „Proporția aceea de zgîrcenie și afecțiune maternă, de hotărîre bărbătească și de sentiment al slăbiciunii femeiești e făcută cu o artă desăvîrșită"[7]. Mara nu este un avar, setea de bani n-o dezumanizează, fiind permanent animată de dragostea ce o poartă copiilor ei. Femeie întreprinzătoare și autoritară, cu o putere de muncă deosebită, Mara are o inteligență practică, izvorîtă din experiența de viață pe care a parcurs-o. Scriitorul construiește personajul din lumini și umbre, sugerînd, prin faptele relatate, că Mara, deși își iubește copiii, nu este capabilă să cheltuiască pentru ei la momentul oportun. (Persida este dată la mînăstire iar Trică nu primește banii cu care ar fi putut să-și răscumpere serviciul militar). Fire energică și ambițioasă, Mara este de o rară delicatețe maternă, ascunzînd sub autoritatea ce o afișează, un suflet sensibil. Prin complexitatea ei umană și prin realismul în care se circumscrie, Mara, asemenea Vitoriei Lipan — eroina romanului „Baltagul" de M. Sadoveanu, — este o personalitate puternică, demnă de toată prețuirea, fiind tratată de autor cu înțelegere și simpatie. Ea este o forță socială biruitoare. Persida va spune, la sfîrșitul romanului: „Dac-ar fi toți ca tine, n-ar fi în lumea aceasta decît fericire".

Persida — o Mara în devenire — este, după Sașa Comănești eanu, una din cele mai reușite figuri feminine din literatura noastră. „Fire curată și sinceră, caracter voluntar și întreg, înzestrat cu simț al responsabilității morale delicat și scrupulos, suferind loviturile destinului cu o nobilă

7. Călinescu George, *Istoria literaturii de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 512.

și calmă resemnare"[8] În realizarea acestui personaj autorul se dovedește a fi un fin psiholog și un rafinat artist al sufletului feminin. Dragostea ei va evolua treptat, de la starea de neliniște, la iubirea pasională și apoi la înțelegerea datoriei ce și-o asumă prin căsătoria cu Natl. Ea înțelege dragostea nu doar ca o dezlănțuire a inimii, ci și ca pe o mare responsabilitate, căci „legea supremă sînt pornirile propriei noastre inimi. E nebun acela care le înăbușe"... Prin tăria caracterului său Persida va împăca cele două familii. Își va salva soțul de la alunecarea morală, iminentă, purtînd cu sine orgoliul de a nu-și destrăma căsnicia. „Mi-a venit și mie să plec, dar știam că acesta e un lucru pe care nu trebuie să-l fac și m-am stăpînit". Personaj central la romanului, prezentat în evoluția caracterului său, Persida este o personalitate puternică, dominînd prin calitățile sale ieșite din comun: frumusețe cuceritoare, devotament și putere de sacrificiu în iubire; profundă stăpînire de sine, chibzuință și hărnicie. Asemenea Marei, Persida are un acut simț al realului, fiind hotărîtă să înfrunte cu demnitate viața. Ea învinge prin voință, inteligență și luciditate, printr-o admirabilă afecțiune casnică, prin stăpînire de sine și un rar devotament. Conducînd cu subtilitate dinamică spațiul sufletesc al eroinei, dragostea ei de un dramatism răscolitor, autorul creează un veritabil roman erotic, căci dragostea în înălțările și prăbușirile ei ararеori și-a găsit în literatura română o exprimare atît de veridică și de emoționantă.

Celelalte personaje: Natl, Hubăr, Hubăroaie, Trică Marta (soția lui Bocicacă), Bandi Codreanu, sînt firav individualizate. Doar Trică este o prezență sigură, construită cu artă, exprimînd prin faptele sale, integritate morală. Personajele episodice, se raportează într-un fel sau altul, la destinul Persidei, accentuînd noblețea sufletului ei. Fiecare personaj reprezintă o voce individuală și distinctă care se topește în vocea înțeleaptă a autorului, subsumînd-se conceptului moral insinuat cu grijă în structura artistică a operei.

Autorul „Marei" este un excelent portretist, reușind ca prin sugestii și detalii ale fizionomiei să adîncească portretul moral al eroului. Nu insistă asupra portretului fizic, deoarece, în concepția scriitorului moralist,

8. Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, E.P.L. București, 1968, p. 340.

importante sînt trăsăturile morale ale personajelor, prin care se definește universul lor psihologic. În realizarea portretului lui Hubăr Natl, spre exemplu, autorul aduce detalii semnificative, colorînd imaginea exterioară și sugerînd unele date caracteristice vieții interioare a personajului. Apoi, asemenea unui moralist desăvîrșit, intervine cu precizări care potențează concluziile desprinse din portret: „Deși măcelar, Hubăr Natl era, așa la înfățișare, om plăpînd, parcă mai mult fată decît fecior. Om de vreo douăzeci și unu de ani, cu mustață puțină, cu obrajii rumeni, cu șorțul curat, oarecum rușinos... Așa era în adevăr" Personajele din „Mara" sînt adevărate caractere, conturîndu-se ca indivizi energici, prin faptele care le întreprind prin atitudinea ce o adoptă în diferite împrejurări, prin impresia ce o lasă asupra celor din jur. Judecat prin perspectiva personajelor create, „Mara" exprimă triumful puterii morale a omului în confruntare cu timpul social și individual.

Narațiunea în roman este solid articulată, desfășurînd datele conflictului în linii sigure, fără nimic artificial. Episoadele se subsumează firesc ansamblului arhitectonic. Dialogul și monologul infuzate spontan în țesătura epică a cărții, conțin replici-sinteză, cu valoare aforistică uneori, dar, mai cu seamă, asimilînd precepte morale.

Asemenea lui Liviu Rebreanu, căruia îi este precursor, Slavici nu este un descriptiv, căci pune accentul pe acțiune, pe nararea faptelor și a întîmplărilor. Uneori, strecoară în narațiuni detalii ce țin de arta descrierii, de picturalitate și lirism. Descrierea tîrgului de toamnă de la Arad, rămîne o pagină antologică prin măreția ansamblului și fascinația detaliului, prin dinamica acestui tablou etnografic de mare autenticitate și cu o senzație de viață copleșitoare: „Mare lucru tîrgul de toamnă de la Arad! Timp de cîteva săptămîni, drumurile de țară toate sînt pline de care încărcate, care aduc bogății din șapte ținuturi, ca să le desfășoare prin piețile și ulițele Aradului și pe cîmpia de dimprejurul lui, unde s-adună care cu poame de pe Crișuri și din valea Mureșului, cu lemnărie din Munții Abrudului și cu bucate de pe cîmpia mănoasă... Ce mulțime de oameni și ce amestecătură de tipuri și de porturi și de limbi! E parcă aici mijlocul pămîntului unde se întîlnesc toate neamurile"

Așa cum s-a remarcat în studiile critice de referință Ioan Slavici nu este un stilist desăvîrșit, în viziunea lui scriitorul trebuie să fie preocupat mai întîi de exprimarea adevărului vieții, de mînuirea perfectă a planurilor acțiunii, de așezarea în plan estetic a tezelor morale ce țin de noblețea omului. Sobrietatea, concizia și oralitatea, izvorîtă din limba vorbită, din limbajul poetic al creației folcloristice, definesc stilul prozei lui Ioan Slavici, conferindu-i originalitate și expresivitate. Interogațiile și exclamațiile retorice, enumerația frecventă în structura poetică a frazei, inversiunile topice, lipsa podoabelor stilistice, unele stîngăcii în structura propoziției și a frazei, folosirea unor sintagme lexicale preluate din limbajul obișnuit, încărcat de un pronunțat caracter popular, (unele identificate și în descrierea tîrgului de la Arad, în fragmentul citat) dau strălucire poetică textului epic, argumentînd originalitatea stilului.

Slavici tipărise alte romane (Ciclul „Din bătrîni"; „Din două lumi"; „Cel din urmă armaș"; „Corbei"; „Din păcat în păcat") cu caracter documentar dar „Mara" rămîne singurul roman realizat. Cunoscînd încă de la apariție unele aprecieri elogioase, dar și unele contestări, „Mara" reprezintă un moment de maturitate a romanului românesc, o etapă superioară față de „Ciocoii vechi și noi" ai lui Filimon și față de romanul ciclic, al lui Duiliu Zamfirescu, prefigurînd în linii viguroase romanul realist al perioadei interbelice, reprezentat atît de strălucit de Liviu Rebreanu (I.I.)

MOARA CU NOROC
de Ioan Slavici

Clasic al genului scurt, alături de Costache Negruzzi, Alexandru Odobescu și I. L. Caragiale, Ioan Slavici este unul din strălucitii reprezentanți ai realismului obiectiv în literatura română, un precursor al prozei lui Liviu Rebreanu, prin vocația de a picta mediul social și de a crea tipologii umane complexe. Moralist și fin psiholog, autorul nuvelei „Moara cu Noroc" descrie viața sub aspectul ei etic și din perspectiva unui generos umanitarism. Mihai Eminescu, cunoscîndu-l în perioada studiilor la Viena, vede în el un ins pragmatic, cu o puternică personalitate etică. El îi va deschide drumul lecturii din opera lui Schopenhauer și din filozofia orientală. Prin Schopenhauer și prin cărțile lui M. G. Pauthier cunoaște preceptele și învățăturile morale ale gînditorului chinez Confuciu, turnate în maxime și aforisme. Ioan Slavici va mărturisi că și-a ales drept conduită cele trei legi fundamentale și cele cinci virtuți ale lui Confuciu: sinceritatea, bunacredință francheța, inima deschisă și iubirea de adevăr. Întreaga activitate didactică, publicistică și literară stă sub auspiciile înțeleptului Confuciu. Pledoaria pentru echilibru moral, pentru chibzuință și înțelepciune, pentru fericire prin iubire de semeni, străbate întreaga creație a lui Ioan Slavici și conferă stilului caracter moralizator Dar această tentație etică este subsumată esteticului.

Nuvela „Moara cu Noroc" apare în volumul de debut editorial „Novele din popor", tipărit în anul 1881 La apariția sa volumul s-a bucurat

de o largă apreciere și receptare critică. Titu Maiorescu arăta că acest volum reprezintă un moment de referință în evoluția prozei românești, căci „părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat din viața proprie a poporului și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firii lui etnice"[1].

Mihai Eminescu referindu-se la acest volum de nuvele remarca marea adîncime sufletească a lumii creată de autor, care „nu numai seamănă în exterior cu țăranul român, în port și vorbă, ci cu fondul sufletesc al poporului, gîndesc și simt ca el". Forța vieții autentice, care izvorăște din nuvelele lui Ioan Slavici, își are izvorul în cunoașterea sufletului omenesc, a mișcărilor contradictorii ce-i dirijează evoluția, iar atracția spre ipostaza de judecător moral al oamenilor și al faptelor de viață vine din tradiția înaintașilor, chiar din scrierile cronicarilor și de mai înainte, din înțelepciunea creației folclorice.

La temelia concepției sale despre artă stă ethosul popular. Opera literară, în concepția lui Ioan Slavici, este dovadă despre iubirea de oameni, ea trebuie să fie națională și să aibă caracter moralizator. Cum este firesc, creația literară a lui Slavici a avut întotdeauna o răspicată finalitate etică și socială.

Asemenea lui Ion Creangă, prozatorul ardelean Ioan Slavici și-a deprins ucenicia scrisului prin povești, ce-și au izvorul în basmul popular În nuvele este surprinsă, în tonalități specifice și originale și din perspectivă monografică și socială, întreaga colectivitate sătească.

Tema nuvelei „Moara cu Noroc" o constituie consecințele nefaste pe care setea de îmbogățire le are asupra individului, asupra destinului uman în general. Creație literară ce se circumscrie în viziunea estetică a curentului realist, nuvela „Moara cu Noroc" este o operă epică de mare întindere, „o nuvelă solidă cu subiect de roman" (George Călinescu)

Compoziția nuvelei este clasică, avînd o construcție viguroasă, în care fiecare episod aduce date esențiale și absolut necesare pentru demersul epic Conflictul se desfășoară liniar și ascendent, faptele fiind distribuite în cele 17 capitole, respectîndu-se ordinea cronologică a desfășurării

[1] Maiorescu Titu, *Critice* p. 395

lor Unitatea întregului, a feliei de viață autentică, închisă în nuvelă, este sugerată de cuvintele bătrînei, cu care se deschide și se încheie cartea

a) „— Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția ci liniștea colibei tale te face fericit"

b) „— Se vede c-au lăsat ferestrele deschise! zise ea într-un tîrziu Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost dat Apoi ea luă copiii și plecă mai departe"

Conflictul social și psihologic se consumă între aceste limite morale, exprimate aforistic prin cuvintele soacrei lui Ghiță, reliefînd un destin tragic, ce se desfășoară în dimensiunile sublimului Destinul domină omul, dar în viziunea lui Ioan Slavici, acest Fatum nu stă în voința impenetrabilă a Divinității, ci în adîncimile sufletului omenesc

Acțiunea nuvelei este plasată într-un spațiu geografic precis, care aparține zonei Ardealului, la Moara cu Noroc, așezată în valea dintre două drumuri În această zonă de răscruce, învăluită în mister, se petrec fapte deosebite, se confruntă binele cu răul, moralul cu imoralul Pe fundalul unor fenomene sociale precise, marcate puternic de pătrunderea relațiilor capitaliste în aceste locuri sălbatice, se mișcă o lume cu moravuri specifice „Marile crescătorii de porci în pusta arădană și moravurile sălbatice ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriilor americane, cu imense preerii și cete de bizoni"[2] Porcari cu apucături primitive, fioroși la înfățișare și la nume, stăpîni de turme, bandiți, hoți și ucigași, apărați de legea banului, „care închide și deschide toate ușile", indivizi care aleg calea îmbogățirii, devenind complici la acte de jaf și omor, se confruntă în acest „western românesc" Punctele-cheie ale acțiunii se desfășoară noaptea, în amurgul serii, ori în zori. Drama familiei lui Ghiță, cîrciumarul de la Moara cu Noroc, se consumă pe parcursul unui drum fără ieșire, croit de forța seducătoare și malefică a lui Lică Sămădăul.

Subiectul nuvelei, țesut în maniera unei acțiuni trepidante, ce ține de o anume viziune estetică din romanele cu subiect polițist, urmează drumul cronologic, de la momentul de expoziție și intrigă, pînă la

2. Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p 509

punctul culminant și apoi la deznodămînt Ghiță, eroul principal al nuvelei, nemulțumit de condiția sa socială — cizmar modest și sărac — hotărăște, în ciuda sfaturilor pe care i le dă soacra sa, că e mai bine să ia în arendă cîrciuma de la Moara cu Noroc, unde să stea numai „trei ani să se pună în picioare, încît să lucreze cu calfe și să le dea altora de cîrpit" La început treburile la Moara cu Noroc mergeau bine și viața le era prosperă. Momentul - intrigă, ce declanșează conflictul și întreaga desfășurare a acțiunii, îl constituie apariția la Moara cu Noroc a lui Lică Sămădăul, stăpîn temut al acestor locuri și un fel de demon al răului. În curînd Ghiță înțelese că pentru a rămîne la Moara cu Noroc trebuie să devină omul lui Lică. Conflictul psihologic se amplifică treptat, pe măsură ce Ghiță intră în mecanismul necruțător al afacerilor necinstite ale lui Lică. Stăpînit de setea de bani, Ghiță se va înstrăina treptat de soția sa Ana și se va lăsa manevrat de Lică, devenind complice și părtaș la actele Sămădăului. La un moment dat dorește să-l caute pe jandarmul Pintea și să-i spună adevărul despre Lică, dar renunță imediat la această idee Depune mărturie falsă la proces în legătură cu omorul și jaful din pădure Astfel Buză-Ruptă și Săilă Boarul au fost osîndiți pe viață, iar Lică a fost găsit nevinovat. De acum, prăbușirea lui Ghiță este inevitabilă. Tensiunea dramatică urcă treptat spre punctul culminant, cînd faptele se precipită și se rostogolesc cu o repeziciune uluitoare. La sărbătorile de Paști bătrîna cu cei doi copii pleacă la rude Ghiță, gelos și turbat de mînie, cînd o vede pe Ana cu Lică, prinși în jocul dragostei, vrea să se răzbune Pleacă la jandarmul Pintea ca să-i spună adevărul și să-i ofere și probe, aruncînd-o pe Ana drept momeală în cursa în care dorea să-l prindă pe Sămădău. Întorcîndu-se la Moara cu Noroc, Ghiță își ucide soția. În aceeași clipă, la comanda lui Lică, Răuț descarcă pistolul în ceafa lui Ghiță, care „căzu înapoi fără să mai poată afla cine l-a împușcat" După ce dădu foc Morii, Lică aleargă, în disperare, pe timp de furtună, de teamă de a nu fi prins. „Privi împrejurul său, își țintì ochii la un stejar uscat ce stătea în depărtare de vreo cincizeci de pași, scrîșni din dinți apoi își încordă toate puterile și se repezi înainte Pintea îl găsi cu capul sfărîmat la tulpina stejarului"

Surprinzînd viața și moravurile unei lumi, aflată în plin proces de infuzare a capitalismului, autorul creează personaje complexe și verosimile, al căror destin este dirijat de puterea de seducție a banului. Ele sînt la început personaje antitetice, care se resping categoric, dar evoluează paralel, devenind complementare. Problematica nuvelei este concentrată în jurul lui Ghiță, protagonistul operei, a cărui „dramă complexă este analizată magistral"[3]. Analiza psihologică, monologul și dialogul, faptele și gîndurile personajului, opiniile celorlalte personaje dezvăluie, într-o artă desăvîrșită, procesul devenirii lui Ghiță sub imperiul setei de bani, tragismul vieții lui. Om onest la început, dornic să asigure familiei o viață mai bună, el este incapabil să reziste tentației de a se îmbogăți, după ce se mută la Moara cu Noroc. Cu sufletul răvășit după întîlnirea cu Lică, Ghiță va deveni complice și părtaș la faptele necinstite ale Sămădăului. Sub înrîurirea lui Lică prăbușirea morală a lui Ghiță este inevitabilă. Autorul surprinde, cu real talent de analist, frămîntările lui Ghiță, oscilațiile de lumină și umbră în mintea și sufletul său, momentele de însingurare stăpînite de demonul răului și momentele de omenie, cînd își aduce aminte că are nevastă și copii, cînd încearcă remușcări. „Sărmanilor mei copii, voi nu mai aveți, cum avuseseră părinții voștri, un tată om cinstit... Eu nu mai pot sili pe nimeni să nu le zică copiilor ăstora: << tatăl vostru e un ticălos >>". Altă dată, autocaracterizîndu-se, în fața prăbușirii morale iminente, crede că este de vină firea lui slabă. „Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decît voința mea?". Deși este vinovat de prăbușirea Anei, pe care o împinge cu știință în brațele lui Lică, încearcă să se dezvinovățească. Pînă la urmă însă, Ghiță va cădea învins de propriul său destin, căci n-a avut tăria morală a stăpînirii de sine.

Ana, prin destinul său tragic, este o victimă a incapacității sale de a se raporta la simțul măsurii și al echilibrului în tot ceea ce întreprinde. Cu intuiție deosebită, ea își dă seama de la început de firea ticăloasă și pătimașă a lui Lică și-și avertizează soțul. Pe măsură ce Ghiță înaintează în afaceri cu Lică, Ana simte că soțul ei nutrește gînduri ascunse și încearcă

3. Călinescu G., „Ioan Slavici", în *Ioan Slavici interpretat de* .. Biblioteca critică, Editura Eminescu, București, 1977, p. 132

să-si dezlege aceste nedumeriri și frămîntări. Ghiță refuză să comunice sincer, ca mai înainte Lipsită de sprijinul moral al soțului și îndemnată, în același timp de el, Ana „simți tragere de inimă pentru Licâ", alunecînd rapid spre prăpastia păcatului Ucisă în final, de soțul ei, ea „își înfipse ghiarele în obrajii lui" „Aceste ultime zvîcniri ale eroinei sugerează totul ura si dispretul pentru sotul nedemn, setea de răzbunare și patima neostoită pentru Licâ precum si regretul înfiorător pentru propriile-i păcate, conștiința vinovătiei si în același timp a nevinovătiei"[4]

Licâ Sămădăul exercită asupra tuturora o dominație fascinantă Ca agent al răului, cu firea satanică ce-l caracterizează, este un personaj „îndrăznet și năvalnic" Autoritate supremă, stăpîn al locurilor, este un caracter plin de contradictii fiind dîrz și horărît, dar în același timp, sadic si amenințător, sau cu izbucniri de autentică duioișie El se caracterizează prin faptele săvîrșite și prin impresiile ce le lasă asupra celorlalte personaje, fiind astfel cuprins într-un adevărat joc al privirii, al oglinzilor paralele. El se conduce după un cod moral propriu, în afara legilor și a statului, reprezentînd astfel degradarea umană în contextul relațiilor capitaliste. În ochii Anei, de la început apare ca „om rău și primejdios; asta se vede din ochii lui și mai ales din căutătura ce are, cînd își roade mustața cu dintii. E un om pătimas, Ghiță, și nu e bine să te dai prea departe cu el" Personalitate puternică, erou de roman, Licâ are asupra celorlalți efecte catastrofale. În final va cădea și el, alegînd calea sinuciderii.

Personaje complexe, create în manieră realistă, eroii din nuvela „Moara cu Noroc" sfîrsesc tragic, conferind nuvelei virtuți etice. Autorul demonstrează cu o artă desăvîrșită teza morală, exprimată și în lucrarea sa „Educația morală", în stăpînirea de sine consistă vietuirea morală și libertatea „voinței omenești" Sancționarea eroilor este pe măsura faptelor lor

Valoarea artistică a operei constă, desigur, nu numai în arta cu care a creat personajele vii, ci și în modul de a construi fiecare episod dramatic, în mînuirea cu finețe si naturalețe a monologului și a dialogului, a paginilor de analiză psihologică. Concentrarea narațiunii în scena crimei

4 Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, E.P.L., 1968, p 289

pe detalii, gest și atitudini, precum și descrierea aproape romantică a furtunii din final, au valoare de simbol, atingîndu-se cotele cele mai înalte ale tragicului. Doza de neprevăzut și inedit, și de senzațional susține ritmul unei veritabile anchete din romanele polițiste. Sobrietatea stilului, concizia și lipsa podoabelor metaforice, Ioan Slavici fiind astfel precursor al prozei lui Liviu Rebreanu, pot sugera o imensă încărcătură de tragism, a cărui declanșare este iminentă. Slavici este, prin urmare, un anticalofil. Limbajul este greoi și cenușiu, dar el „reușește, cu mijloace sărace să dea personajelor o viață interioară, surprinsă într-o adîncime, care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale"[5]. Stilul lui Slavici nu este elegant și frumos, dar se remarcă precizia și claritatea frazei, virtutile orale ale comunicării scrise. „Limba este un instrument de observație excelent în mediul țărănesc. Împrumutînd graiul eroilor, scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic"[6]

George Topîrceanu arată că „Moara cu Noroc" nu-i numai o nuvelă bogată, e în același timp un mic roman de moravuri, tot atît de interesant prin fondul de viață locală pe care e proiectată acțiunea principală, prin tipurile de al doilea plan, sau abia întrezărite, prin pitorescul lui special, ca și Bordeenii d-lui M Sadoveanu"[7]

Criticul Pompiliu Marcea, autorul monografiei Ioan Slavici și al altor studii despre opera prozatorului ardelean, afirmă că „nuvelele lui Slavici au importanța pentru proză ce a avut-o Eminescu pentru poezie, Caragiale pentru teatru și Creangă pentru povestire"[8] (I I.)

---

5 Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*, vol.I, E.P L., 1966, p 164

6. Călinescu G., *Istoria literaturii de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București, 1962, p 508.

7 Vezi Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, E.P L., 1968, p 291

8 Pompiliu Marcea, *Varietăți literare*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1982, p 89

Scanned with OKEN Scanner

MOROMEȚII
de Marin Preda

Capodoperă a literaturii noastre, romanul **Morometii** marchează, prin procesul de elaborare, umanitatea evocată, semnificațiile sugerate, ecoul în conștiința publică, realizarea artistică, unul din momentele de vîrf ale prozei românești Configurarea universului morometian a fost — se poate afirma fără nici o exagerare — preocuparea de o viață a marelui prozator Volumul întîi (anunțat într-un interviu încă din 1948, unde i se schițează subiectul[1], după apariția volumului de debut) cunoaște o primă elaborare în 1949[2], lăsată la o parte pînă în primăvara lui 1955[3] Spre sfîrșitul acestui an, după apariția cîtorva fragmente în „Viața Românească", cartea va vedea lumina tiparului. Volumul al doilea apare abia în 1967, deși fusese început, după mărturisirile autorului, prin 1953, după o sedere de o lună într-un sat de pe lîngă Buzău[4] Mai tîrziu, scriitorul avea

---

1 V în revista „Flacăra" 1948, nr 42 (22 oct.), pp 10-11, interviul lui Anton Strihan *Despre un viitor roman al lui Marin Preda*

2 Marin Preda, *Viața ca o pradă*,(Buc.), Ed. Albatros, (1977), p 340 și urm

3 *ibidem*, p 349, „Scrisesem, dar nu jubilam. Mai mult îmi plăceau poveștile mele din *Întîlnirea din Pămînturi*, dure, reci, necruțătoare"

4 V *Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea a II-a, antologie text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Buc., Minerva, 1986, p. 1170 și Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, (Buc.), Albatros, (1973), p 115

Scanned with OKEN Scanner

să afirme că îi stă în intenție să alcătuiască din **Morometii** (I, II) și **Delirul** (I, II) o tetralogie[5]. Personaje din aceste romane vom regăsi însă și în **Marele singuratic** (1972) iar prototipuri chiar în nuvelele și povestirile debutului editorial, **Întîlnirea din Pămînturi** (1948).

Inspirîndu-se dintr-o perioadă de adînci frămîntări social-istorice, creînd o frescă a lumii satului din Cîmpia Dunării, Marin Preda meditează asupra uneia din problemele cele mai importante ale vieții românești din ultima jumătate de secol, **temă fundamentală** a scrisului său: dispariția țărănimii tradiționale. Experiența dramatică a satului (localizată în Siliștea-Gumești) trebuie interpretată pornind de la ideea „caracterului universal al experienței țărănești"[6], adică ținînd seama în primul rînd de valoarea acelui **modus vivendi** care a determinat trăsături esențiale în structura etnică a poporului nostru.

Ne aflăm la confluența unor epoci radicale, cînd temeliile lumii sînt amenințate de un război și iluzia timpului benefic se risipește sub presiunea evenimentelor necruțătoare. Cu trei ani înaintea celui de al doilea război mondial, „se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața se scurgea aici fără conflicte mari". Cîmpia Dunării respiră liniștită sub lumina soarelui de vară. Între acest moment și cel final, se află drumul destrămării unei iluzii, „fiindcă timpul nu mai avea răbdare". Încrederea lui Ilie Moromete în stabilitatea și rezistența gospodăriei țărănești în fața agresiunilor de tot felul se spulberă, măcinată de conflicte din ce în ce mai puternice. Perspectiva naratorială se schimbă pe nesimțite: într-o primă parte a romanului, naratorul acceptă parcă iluzia lui Ilie Moromete (ceea ce îi permite să evoce evenimente anterioare timpului propriu-zis al desfășurării acțiunii) și din acest unghi sînt înfățișate scene pregnante, edificatoare, dar în realitatea acelei vieți își lasă amprenta, sesizată cu finețe de autor, mușcătura perfidă a vremii nemiloase, cu o insistență alarmantă. Deci în Cîmpia Dunării **se pare că nu sînt conflicte mari.**

O supratemă se dezvoltă, discutată în articolele și studiile consacrate romanului: semnele vremii, rămîn necunoscute omului, istoria îl sur-

5. *Romanul românesc... op cit.*, p. 119

6. v.interviul lui Anton Strihan, *op. cit*

Scanned with OKEN Scanner

prinde pe individ, îl ignoră, el descoperă cu surprindere că este obiectul unei dizarmonii, nedreptăți.

Sensurilor acestora le corespunde o organizare adecvată a materiei epice. E de precizat că, într-un concept inițial, romanul trebuie să fie „o cronică de familie"[7]

Procesul de elaborare a dus însă la lărgirea ariei problematicii, Marin Preda conferind operei sale valențe noi, originale, profunde Universul morometian, universul rural dintr-un anume loc și timp, inconfundabil, conține și Saga familiei lui Ilie Moromete (dacă ne gîndim și la celelalte volume care îl conturează), dar interesul pentru ceea ce se întîmplă cu oamenii a deplasat accentul pe psihologie, dimensiunea exterioară a conflictului se subordonează efortului de a medita asupra mecanismelor esențiale ale vieții, istoriei

În centrul atenției se situează de la primele pagini familia lui Ilie Moromete, „cel din urmă țăran", cum îl numește Nicolae Manolescu8, o familie numeroasă: Catrina, a doua soție, căsătorită cu Ilie după moartea soțului în primul război mondial, trei băieți dintr-o primă căsătorie (Paraschiv, Nilă, Achim), o fată a Catrinei (Tita), încă o fată și un băiat din a doua căsătorie (Ilinca și Niculaie). Situația aceasta va genera mereu certuri, cei trei băieți fiind înbrăjbiți împotriva mamei vitrege și chiar a tatălui lor de către Guica, sora lui Ilie Moromete, care îi va convinge în cele din urmă să fugă de acasă cu oile și caii. Nu întîmplător, scenei de început, cînd familia se întoarce de la cîmp, seara, după o zi obișnuită de lucru, îi corespunde scena din final, cînd se produce ruptura în familia Morometilor după ce tatăl încearcă să pună ordine în lucruri și administrează corecția necesară fiilor rebeli. De aici, din interior, vin cele mai mari lovituri, amenințările din afară întîmpinînd slabă rezistență. „Vechile bucurii" ale lui Ilie Moromete par, într-o vreme, greu de zdruncinat. Condiția supraviețuirii lor este în primul rînd păstrarea loturilor de pămînt intacte Avea datorii la bancă, Jupuitul cerea **foncierea**, Niculaie voia să meargă

7 v interviul lui Anton Strihan, *op. cit.*

8 Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* Eseu despre romanul românesc, vol. I, Buc., Minerva, 1980, pp. 270—319

Scanned with OKEN Scanner

mai departe la școală, fetelor le trebuia zestre, băieții își cereau drepturile dîndu-l ca exemplu în afaceri pe hrăpărețul Tudor Bălosu, vecinul mai bogat

Un timp, Ilie Moromete reușește să nu vîndă pămînt, să nu taie salcîmul cerut de Tudor Bălosu, să amîne pentru momente mai favorabile achitarea datoriei la bancă și a fonciereI Răbdarea timpului fărîmița amenințările mari în amenințări mai mici, posibil de suportat, Moromete glumește inteligent cu prietenii săi, îl înfruntă cu subtilitate pe Tudor Bălosu, care stă mereu la pîndă să-și mărească averea, scene de o savoare cu totul aparte ni-i prezintă jucînd comedia amînării cînd Jupuitul îi calcă pragul Atenția se orientează spre reacțiile acestui personaj complex, în crearea căruia Marin Preda dă întreaga măsură a originalității sale Ilie Moromete „avea acea vîrstă între tinerețe și bătrînețe cînd numai nenorociri mari sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva" Bucuriile lui nu erau mari, dar nici oarecare. să ai sentimentul independenței și libertății, mîndru de gîndirea ta liberă, să discuți în poiana fierăriei lui Iocan, să trăiești acele ceasuri de visare ciudată pe stănoaga podiștei, de unde poți judeca lumea etc. Ceva din primejdiile ce se apropie tulbură spiritul lui Moromete, și monologurile sale se resimt „Ciudatul dar de a vedea lucrurile care lor le scăpau" se asociază cu obiceiul de „a se retrage pe undeva prin grădină sau prin spatele casei și de a vorbi singur", fiindcă, afirma el, „n-are cu cine discuta, în sensul că nimeni nu merită să-i asculte gîndurile" E oare întîmplător că, după un asemenea monolog, va lua hotărîrea să vîndă salcîmul lui Tudor Bălosu? Autorul nu dă lămuriri, se creează o sincopă, care marchează profunzimea hotărîrii, adîncimea resorturilor ei. Mărturisirile scriitorului demonstrează în ce măsură acordase importanță imaginii salcîmului cînd scrisese romanul[9]. Deși publicase o schiță, Salcîmul, nu o inclusese în volumul de debut, „era un secret care nu trebuia dezvăluit", „doborîrea lui îmi apărea ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram într-un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă" Așadar, doborîrea salcîmului anunță mișcarea psihologică esențială din roman, drama care avea să fie trăită de Ilie Moromete

9 Marin Preda, *Viața ca o pradă*, *op cit* , p 343 și urm

O pagină antologică ni-l înfățișează pe Moromete retras pe piatra de hotar a lotului, judecînd cu asprime lumea și timpul „se uneltise împotriva lui și el nu știuse", crezuse timpul „răbdător și lumea plină de daruri", „trăise lăsîndu-și liberă mintea să se desfete", dar timpul a ascuns o capcană, iar lumea, „trăind în orbire și nepăsare, îi sălbăticise copiii și îi asmuțise împotriva lui" De sentimentul vinovăției îi este cel mai mult teamă. Îl trăise și cînd luase Niculaie premiul întîi și avea să joace un rol important în hotărîrea pe care urma să o ia: vînzarea unei părți din pămînt, achitarea datoriilor, a taxelor de internat ale lui Niculaie („nu putea scăpa de un sentiment de vinovăție care își scotea capul ori de cîte ori se uita și vedea ochii mari și aprinși și chipul galben-negru al băiatului"). Concluzia la care ajunge este că „dacă totuși greșise undeva, dacă crezuse cu prea multă seninătate în pacea și armonia lumii, nu seninătatea lui era de vină, ci lumea"

Ilie Moromete intră „într-o lungă stare depresivă" după ce e nevoit să-și vîndă o parte din pămînt și „nu mai fu văzut stînd ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă" „Nu mai fu auzit răspunzînd cu multe cuvinte de salut. Nu mai fu auzit povestind. Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfîrșea"

Morometii (I) evocă o serie de întîmplări din viața altor familii (Tudor Bălosu, Boțoghină, Țugurlan etc.), precum și aspecte din viața colectivității satului (hora, ieșirea la secerat, premilitara, călușul etc.). constituindu-se într-o monografie a satului românesc. Este ultimul mare roman despre satul tradițional, situabil alături de operele pe aceeași temă ale lui I. Creangă, I. Slavici, M. Sadoveanu, D. Zamfirescu, L. Rebreanu, I. Agârbiceanu ș.a. Individualitatea artistică a acestui prim volum, contribuția lui Marin Preda la evoluția artei narative românești au fost reliefate în bogata literatură critică dedicată romanului. Se poate afirma că nu există critic literar important care să nu-și fi expus punctul de vedere. S-a vorbit despre „realismul social și psihologic" (G. Dimisianu, E Simion), despre planul realist al romanului și cel de-al doilea plan, „unde semnele și simbolurile trimit la altă față a existenței țărănești" (E. Simion); N. Manolescu vede în **Morometii** „ultima vîrstă a romanului doric" Efecte deosebite obține autorul din resursele oralității și din

alternarea unor planuri (pe linia disimulării, mai ales în cazul lui IlieMoromete),construindu-se cu expresivitate o imagine caleidoscopică a vieții satului.

În parte, calitățile stilistice ale primului volum se regăsesc în al doilea. Stabilirea raporturilor, în această privință, dintre cele două volume nu este o operație dintre cele mai simple, pentru că o serie de elemente capătă o altă funcționalitate. În centrul atenției se află de asemenea Ilie Moromete, concurat de Niculaie, care crede într-o „nouă religie a binelui și a răului" și, ajuns activist, o dată cu schimbarea radicală din viața satului, își pune în aplicare ideile. Observația socială primează, problemele colectivității trec în primul plan. Ne aflăm în anii '50, cînd în viața satului au loc „evenimente pline de viclenie" și Siliștea-Gumești pare „o groapă fără fund din care nu încetau să mai iasă atîția necunoscuți". Inteligența lui Moromete ironizează acum pe Bilă, Isosică, Matarosie, Adam Fîntînă, Ouăbei, noile „personalități" ale satului, între care se dă lupta pentru putere, adică pentru funcții. Niculaie se orientează cu dificultate în țesătura de intrigi pusă la cale de demascatorii de profesie (unul, Gae, amenință, înarmat cu o bîtă, cu „ascuțirea luptei de clasă"). Volumul al doilea e în mare parte cartea lui, fire complicată, preocupată să înțeleagă evenimentele. Revine în sat, cu sarcina să supravegheze campania agricolă de vară. Au loc tulburări la arie determinate de mentalitatea agresivă a celor care diriguiesc treburile comunei. Un țăran, Gheorghe, speriat, încolțit de cei care strîngeau cotele, se aruncă în rîu. Moartea lui e cauza excluderii din partid, dar nu numai („Dosarul ăla al tău, zise fostul notar scîrbit, toți porcii din Siliștea ți-au băgat în el cîte-o hîrtie"). Noul notar, prietenul său, și el victimă, după ce îi arată situația grea în care se află partidul din cauza maniei excluderii și oportuniștilor, îl sfătuiește „să se dea la fund", să-și continue studiile, ca să aibă o specialitate temeinică în vremurile mai bune care vor veni („să te faci inginer horticultor").

Pentru Ilie Moromete, evoluția evenimentelor din noul context social nu aduce nimic bun, deși, dintr-un anume punct de vedere, o serie de probleme vechi își găsesc rezolvarea. Încearcă să plaseze schimbările din viața satului în „schimbarea veșnică a lumii" și crede că schimbările „o să fie prin liberul consimtămînt" Putin cîte putin, statura personajului

se reconturează și, regăsind linii mai vechi ale portretului, cititorul rămîne frapat de noua lumină în care apar. Încă de la început, autorul ne atrage atenția că „după fuga băieților, Moromete, schimbîndu-și firea, nu mai văzu nici cum cei care îl dușmăneau sau stăteau cu ochii pe el, se potoliră sau îl uitară; nu se întîmpla încă nimic în sat (...) totuși oamenii se făcură mai mici".

O rupse cu vechii prieteni, dar noii „liberali" continuă discuțiile lor, de astă dată în pridvorul casei lui. În trei dimensiuni esențiale e urmărită evoluția personajului: conflictul cu băieții fugiți, cu Catrina și relația cu Niculae și noile realități.

Încearcă să-i readucă acasă pe băieți, ceea ce va atrage ura Catrinei. Călătoria în București se soldează cu eșec iar tatăl, ca un veritabil pater familias,crede că marea pedeapsă poate fi aceasta, să nu mai reverse asupra lor spiritul lui ocrotitor: „Bine, Paraschive, bine, Nilă și Achime Bine! Mi-am luat mîna de pe voi. Mîna mea asupra voastră nu mai există" Cu Catrina, lucrurile vor evolua spre neînțelegeri grave. Ilie Moromete nu a trecut casa și pămîntul care i se cuvenea pe numele ei, lăsînd-o să trăiască îngrozită de gîndul că s-ar putea întoarce băieții și ar da-o afară din casă.

Noii prieteni politici (Matei Dimir, Nae Cismaru, Costache al Joachii, Giugudel) suplinesc cu greu sentimentul că „nu mai avea în spate o familie în care cuvintele și gesturile lui să fie încărcate cu înțelesuri". Niculae sesizează bine criza tatălui : „...credea că el e centrul universului și cum le aranjează el așa e bine, toată lumea trebuie să-l asculte". Desigur, nu mai merge „comedia uimirii totale", cu datoriile (cotele) „nu mai era de glumă" în confruntarea cu Nicolae, „apostolul" unei noi vremi, Moromete apără o iluzie, dar se cuvine subliniată consecvența morală, demnitatea lui: „Pînă în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el! (...) Că tu vii să-mi spui că noi sîntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?" Monologul interior dintr-o pagină de mare finețe a analizei psihologice (cap. III, partea a IV-a) ne sugerează drama sufletească a personajului, prăpastia dintre el și o lume care îi condiționează neîncetat felul de a fi, încearcă să-i impună un alt cod existențial decît cel pe care

și l-a construit singur. După acest moment în care apare ca un „prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși", ni se relatează despre Moromete prin intermediul Ilincăi, pentru ca, spre final, un narator impersonal să dea o aură de legendă și mit luminii în care este evocat personajul. Deși decrepit (e dus în roabă de Sande), Moromete mai are puterea, pe patul de moarte, să afirme cu mîndrie: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!"

Universul creat, problematica și arta narativă situează romanul **Morometii** între cărțile fundamentale ale literaturii noastre. (O. M.)

Scanned with OKEN Scanner

NEGRU PE ALB
de Costache Negruzzi

În ansamblu, în ciuda problematicii diverse, epistolele negruzzi ene dezvăluie o adevărată rețea de obsesii în strictă descendență stilistică autohtonă. De fapt, ele vin oarecum în tradiția lui Neculce din **O samă de cuvinte**, dar în același timp cumulează valențe din **Însemnare a călătoriei mele...** de Dinicu Golescu. Cu alte cuvinte, se înscriu pe linia evolutivă care, prin medierea lui Negruzzi, va duce direct la teoria maioresciană a formelor fără fond. De altfel, autorul lor, chiar dacă se integrează perfect în climatul general al epocii, dovedește un anume „conservatorism" care se dezvăluie însă mai degrabă drept o reacție organică față de înnoirile formale sau de excesele de orice fel. Situat la confluența dintre Orient și Occident, dintre un trecut apropiat parazitar (domniile fanariote) și un prezent ce reclamă înnoiri multiple, autorul epistolelor caută un echilibru intelectual și afectiv în decelarea liniilor de forță ale spiritualității naționale în dinamica globală a evoluției societăților. De aceea, istoria, limba, spiritul etnic vor constitui elemente de bază ale meditațiilor spre epistolare, configurația spațială însăși a patriei integrîndu-se în percepția generală a cosmoviziumilor de epocă. Concomitent prozatorul dă dovadă de o înțelegere universalistă, iar modernitatea gîndirii sale e de găsit în notații fine a căror valabilitate vizează expansiunea capitalistă a secolului XX. Astfel, în ultima scrisoare, subintitulată **Băile de la Ems.** prezentînd panorama titlurilor vechiului

continent, Negruzzi remarcă demnitatea de pe atunci forte a dolarului nord-american: „Doamna astă tomnatecă, dar plăcută încă, întovărășită de două fete atît de elegante una altia, încît nu le-ar putea cineva deosebi dacă, prin un joc a naturei, n-ar fi una brună și alta blondă, dama asta e o americană bogată ce nu-i nici prințesă, nici marchiză, republicanii acești de piste ocean sînt mai presus de asemenea deșertăciuni. Ea e doamna Hutton, nimic mai mult dar, zău! dacă lumea nouă produce asemenea frumuseți, nu știu de ce mai șede cineva în cea veche?" (vol. **Păcatele tinereților**, Ed. Minerva, Buc., 1983, p. 333).

Interogația retorică își are tîlcul și dezvăluie pînă la capăt atitudinea antinobilară a autorului nuvelei **Alexandru Lăpușneanul**. De altminteri în **Scrisoarea XIX**, subintitulată **Ochire retrospectivă**, Negruzzi fixează cu luciditate drama istorică a respectivului domnitor: „În adevăr, Lăpușneanul retezase trunchiul, dar odraslele creșteau, și nu era el omul care să știe a le seca puindu-le stavilă pre însuș poporul; pentru aceasta, fapta lui fu judecată de crudă, și el de tiran". Iar ticălășirea țării din cauza regimului boieresc, a deselor războaie și a amestecului străin e urmată pînă la un punct de ticălășirea limbii împestrițată treptat prin excesul de slavonisme și grecisme, realmente dificil de eradicat în perioada pașoptistă. Cu toate acestea, calea nu ar fi greu de găsit și într-o serie de epistole subintitulate **Critică** sugerează doar direcțiile majore: spiritul romanic, limba vechilor cărți bisericești și mai ales limba vie a poporului (**Scrisorile XIV, XV, XVI, XVII**, precum și **XVIII**, subintitulată chiar **Slavonisme**).

Astfel, cozeria de o mare eleganță denotă un fond grav, și vocația epistolară a cozeurului intercalează stilistic adevărate tablouri și fiziologii unde propensiunea descriptivă ori înclinația arheologică ilustrează concret dinamica abstractă a ideilor. Nu rareori epistolele se transformă în adevărate scenografii de epocă, precum în **Scrisoarea XXII**, subintitulată **Istoria unei plăcinte** sau mizează pe deliciul coliziunilor intertextuale, precum în **Scrisoarea VIII**. În primul caz, amănuntul real din trecutul apropiat funcționează doar ca suport al verosimilului pentru grosierul parvenitism din vremea domniilor fanariote. În cel de-al doilea, textura apocrifă a obîrșiei țiganilor cumulează progresiv deliciul sesizării inadvertentelor științifice în buna descendență a cărtilor popu-

lare De un echilibru clasic, **Negru pe alb** combină în alte epistole portretistica în mișcare cu sugestia propriei reflectări în cealaltă oglindă (**Scrisoarea IX**) ori modelul mitologic (**Scrisoarea XIII**).

De fiecare dată însă se simte vocația patriotică a atitudinii auctoriale, mergînd, precum în **Vandalism** (**Scrisoarea III**), pînă la elemente ale pamfletului (P G.)

Scanned with OKEN Scanner

NICOARĂ POTCOAVĂ
de Mihail Sadoveanu

Roman al maturității artistice sadoveniene, **Nicoară Potcoavă** apare în 1952 reluînd într-o viziune nouă nucleul epic al romanului **Șoimii** (1904).

Evoluția artei scriitoricești și a concepției asupra romanului istoric e evidentă în cazul acestui salt de la o narațiune semifabuloasă la una de mare vibrație în care înțelepciunea ia locul romantismului.

Sursa o constituie cronicile moldovenești și monografia despre Ion Vodă cel Cumplit a lui Hașdeu. **Șoimii** compun, pe marginea datelor istorice, o atmosferă spectaculoasă într-o abundență de fapte și situații amintind poemul, „ cu apariții stilizate romantic"[1].

Nicoară Potcoavă este un roman reflexiv, o capodoperă cu care culminează eposul istoric sadovenian.

Pe linia romanului tradițional, opera lui Sadoveanu se înscrie în realismul secolului XX căruia aparțin Mateiu Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Ionel Teodorescu, Gib Mihăescu. Sadoveanu face din paseism o teză, dar o teză pe care o valorifică strălucit. El creează romane nostalgice de o excepțională originalitate.

Romanul **Nicoară Potcoavă** este după unii critici un basm (cf. Nicolae Manolescu, Eugen Luca). Structura romanului e aceea a unei

1 C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, Ed. Tineretului, 1966, p. 139

ample narațiuni întinse pe parcursul a 39 de capitole, primul și ultimul închizînd întregul prin localizarea simetrică a faptelor la hanul lui Gorașcu Haramin. Este romanul cel mai bine structurat epic între creațiile sadoveniene în care lirismul evocării aduce un suflu de ingenuitate și de căldură umană. Sadoveanu depășește astfel documentaristica, sursa istorică rămînînd doar un punct de plecare și un reper al autenticității, pe care scriitorul îl amplifică prin ficțiune. Sîntem la granița între epopee și legendă ce se regăsesc alternativ în roman dar temeiul și liantul acestei structuri epice e reflexivitatea și filozofia concretului, în virtutea unei viziuni populare asupra istoriei și destinului, viziune ce asigură romanul de realism. E realismul de fond al basmelor sau realismul marilor cărți despre eternul general-uman (ca la Cervantes).

Acțiunea romanului, implică mai multe planuri dispuse radial față de un nucleu narativ. La șaptezeci și doi de ani după „adormirea bătrînului Ștefan-Voievod" și doi ani după înlăturarea și uciderea lui Ion-Vodă numit de boieri cel Cumplit, țara Moldovei plîngea în sărăcie măcinată de războaie, foamete și ciumă. Se petreceau fapte grozave și oameni cinstiți își întorceau mereu gîndul spre fostul domnitor, unul „dintre acei viteji care ies rar în lume și apoi îi pomenesc în veac noroadele", „un leu la miazănoaptea Împărăției" după spusele celor de la hanul lui Gorașcu.

Ca o datorie sfîntă, frații lui Ion-Vodă, Nicoară Potcoavă și Alexandru, rămași „orfani", pornesc urmărirea trădătorului, Ieremia Golia pîrcălabul și pedepsirea lui Petru Șchiopul, succesorul la domnie. Oamenii de nădejde îi însoțesc. Între ei Petrea Gânj, Alexa Totîrnac, Ștefan a Mariei, Gheorghe Stîngaciu, Toader Ursu, Crăciun Harbuz, Radu Diacul.

O primă încercare dă greș. Nicoară și ai lui pornesc spre Pragurile Niprului. În drum poposesc la Dăvideni la curtea boierului Andrei Dăvideanu unde Nicoară e nevoit să rămînă să-și îngrijească rana. O a doua intrigă a romanului se iscă aici: cei doi frați se îndrăgostesc aprig de Ilinca, nepoata lui Dăvideanu și fiica lui Golia. Apare aici un personaj memorabil și tulburător, presvitera Olimbiada, „acea bătrînă cuminte" cu „învățătură veche", cu mîini vrăjbite care vindecă, aleasă de D-zeu în ale proorocitului

Firul epic continuă cu drumul celor doi frați spre ținuturile cărăcești unde nădăjduiau a primi sprijin. Încrederea în dreptate și în noblețea cauzei, precum și suferința poporului pricinuită de asuprirea turcească și abuzurile boierimii întăresc elanul celor doi luptători în îndeplinirea datoriei. Însoțiți de Ghiță Botgros (personaj legendar), de Neculai Strămurare „hoțul", de Ile Caraiman, țigan eliberat, de călugărul Agatanghel, ei se înfruntă cu dușmanii și-i zdrobesc. Cu gîndul mereu la Ilinca, pe care o iubea cu patimă tinerească, Alexandru cere fratelui său să cruțe viața lui Golia. Dar moartea Ilincăi, pricinuiește lui Alexandru o adîncă suferință, iar mintea lui se rătăcește. Evenimente noi se precipită spre final. Petre Șchiopul e în sfîrșit înlăturat și Nicoară se înscăunează în locul lui. Lui Ieremia Golia i se pregătește sfîrșitul și în acele clipe tulburi Alexandru, îl înjunghie pe Petrea Gînj, sinucigîndu-se apoi. Este punctul culminant al acțiunii. Acum Nicoară află că bătrînul armaș a fost tatăl lor și dubla povară îi îngreuiază și mai mult sufletul. În anul acesta, 1578, Nicoară părăsește scaunul și pleacă spre Praguri, însoțit de călăreți, mai puțini la număr decît cei cu care venise. Deznodămîntul îl aflăm la hanul lui Gorașcu unde se rememorează sfîrșitul lui Nicoară ca o poveste tragică. „adus cu viclenie" la Liov de slujitorii curții leșești, Nicoară a fost azvîrlit în închisoare, judecat și omorît. Cuvintele lui au răsunat deasupra mulțimii: „Din sîngele meu va crește răscumpărarea cum crește grîul dintr-o sămînță. Nu voi pieri întreg... "

Sadoveanu e un creator de prototipuri. Personajele sînt astfel simboluri. Prin valoarea lor de modele exemplare, ele trec dincolo de momentul istoric bine precizat, căci dacă Nicoară nu e altceva decît „un vis al noroadelor" cum spune autorul, el reprezintă năzuința spre libertate a celor supuși. În această epocă de destrămare a puterii centralizate, feudale, un asemenea domnitor trezește speranțe și poate deveni un ideal

În vremea Renașterii europene cu care Nicoară e contemporan, el e umanistul, personajul clasic disputat de pasiune și datorie care va călca după o scurtă șovăire pe drumul datoriei. Spiritual Nicoară Potcoavă aparține cugetătorilor meniți să încerce a schimba fața lumii. El depășește prin puterea lui de înțelegere epoca unui ev mediu rigid construit, devenind vizionarul care luptă spre împlinirea dreptății

Tinerețea lui Nicoară e marcată de studiile în Polonia, la Bar, ca discipol al lui Ion Savițki care murise de sabia gîdelui. Așa se explică de altfel, în mare măsură, complexitatea personajului care nu este numai exponentul unei cauze nobile, ci în primul rînd „un om, un bărbat care între propria-i satisfacție și renunțare se hotărăște să aleagă jertfa, consacrîndu-se unui țel exemplar" Nicoară e un înțelept, natură dotată strălucit pentru a împlini idealurile unei colectivități și înzestrat cu o voință și o energie care nu sînt atributele omului comun, el trăiește pentru a „plini dreptatea" Eroul se înscrie între figurile tragice, comparabil cu Hamlet, în măsura în care el acționează nestrămutat și conștient pe calea aleasă de rațiune. Certitudine și acceptare eroică a morții definesc această personalitate vestitoare a viitorului, căci Nicoară vede dincolo de epocă și știe că ceea ce înfăptuiește e temeiul lui mîine. De aceea, în lupta cu destinul, el încearcă a-și depăși individualitatea: „în acest răstimp în sufletul amînduror fraților care ascultau, se împletea un cîntec stîns, abia auzit ce în somnie, cîntec al poveștilor și al aducerilor aminte a rîndurilor de oameni care s-au petrecut ca florile fără roadă, sub robii mute, în viață fără bucurie, în moarte fără răscumpărare..."

Echilibrul său, în ciuda furtunilor interioare, are temeiul stăpînirii de sine și în acest sens, pasiunea pentru Ilinca, tainică și dureroasă, e depășită prin rațiune O fulgerare sfîșiind ființa și purificînd-o totodată.

Amărăciunea lui Nicoară se adîncește însă, dincolo de această neîmplinire, prin pierderea altor ființe dragi: Alexandru și Petrea Gînj. Suflet egal de-a lungul acestui drum tragic prin viață, Nicoară pierde un univers pe care nu-l va recupera niciodată. Destinul, a cărui potrivnicie a simțit-o totdeauna, l-a învins. Izolarea lui înseamnă resemnare și îndurare

Chipuri reprezentative și menite a contura atît atmosfera epocii cît și viziunea asupra istoriei sînt presvitera Olimbiada, Petrea Gînj, Cubi Lubiș filozoful, Alexandru, diacul Radu Suliță, Ghiță Botgros (Iuri Botgrozna) cazacul Elisei Pokotilo și alții.

Presvitera e prezența binefăcătoare ce domolește furtuni și suferințe cu o putere tainică, parcă zeiască, născută din dulcele-amar al pămîntului, dăruită cu frumusețea binelui și înțelepciunii. Lîngă ea, Petrea Gînj e românul cu rădăcini adînci în ființa neamului, destoinic și înțelept la rîndul

lui spirit tipic popular a cărui integritate morala e justificată de devotamentul total, de o curătenie sufletească care sfidează vîrsta Bătrînetea nu e la Sadoveanu un timp al ruinei, ci un semn al acumulării în spirit căreia i se cuvine o sfîntă veneraţie

Alexandru e viteazul, înflăcărat, cu pasiuni neînfrînte, năvalnic în iubire ca si în luptă El e o victimă, căci drama iubirii lui devine prin implicarea celor din jur, o tragedie

Prietenia lui Iacob Lubis cu Nicoară e exemplară, ea pledează pentru înfăţirea între natii

Scrisă într-un limbaj solemn, cu inflexiuni populare, aceasta capodoperă sadoveniană trăieste esentialmente prin forta epicului său, materie energetică, tentaculară a cărei respiraţie o dă filtrarea lirică Sonoritatea arhaic-populară trimite la Neculce E o limbă a bunei cuviinte, de o savoare autentică în care deslusim cel mai bine culoarea epocii, chiar mai mult decît în substanţa faptică. Reverenţa în limbaj — ca şi în atitudini a personajelor e reflexul unui respect pentru „bătrînii" istoriei, bătrîni seculari acum, sau, după o ierarhie socială, respect pentru rangul celor aleşi

„– Slăvite stăpîne..., ce-avem aici în inimă, avem şi pe buze Ca pe un Domn al nostru dorim să te primim cu pîine şi sare după datină "

Un limbaj ce reînvie o lume, cu expresii de o poeticitate gravă, amintind de **Baltagul** şi **Hanu Ancuţei**: „Moş Mitrea a descălecat din învăluirea umbletului", „mezinul a sărutat pe Nicoară strălucindu-si la lumina focului ochii şi rîsul" Tulburătoare sînt, prin noutatea îmbinărilor contextele ce explică stări sufleteşti şi gînduri ale fiinţei amenintate de trecere: „Iată, ornicul vieţii sale a bătut ceasul care schimbă oamenii vorbele şi priveliştile ce-l împresoară Nicoară şi-a încins armele, a încălecat, s-a dus. Curînd nu mai rămîne în zarea de către miazăzi decît un stîlp uşurel de fum..

A rămas acolo şi un prietin?

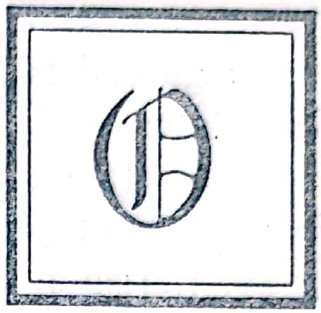
Nu. A rămas numai vatra unui foc, curînd o vor spulbera viforele" (cap XXVII)

Versuri, descîntece, expresii populare fac din această carte un moment de limbă şi spiritualitate românească. Arta dialogului, a simbo

lizării și a narațiunii ajung cu acest roman la strălucirile de granate care străpung umbra anilor

Salutat de critică, această operă a suscitat numeroase comentarii I s-au dedicat aprecieri de ecou și cu siguranță că generațiile următoare vor avea mereu un cuvînt de spus despre ea.

G. Călinescu remarca în acest roman „ tonul biblic așa de potrivit hieratismului răsăritean al frescelor sale" (În **Omagiu lui Mihail Sadoveanu**, București, 1956, pag. 15). Alți mari critici precum și T Vianu, Dumitru Micu, Savin Bratu, Paul Georgescu, Constantin Ciopraga, Nicolae Manolescu au comentat cu discernămînt materia cărții. O frumoasă caracterizare îi oferă Cornel Regman în **Mihail Sadoveanu. Dicționar de istorie literară contemporană**, „Luceafărul", an VIII, 1965, nr. 16, p. 3. „E o epopee tristă **Nicoară Potcoavă**, un recviem în care răsună acorduri majestuoase drapate în negru... lecția finală a cărții e eroismul și nu resemnarea, rezistența în furtună și nu compromisul... În intervalul dintre fuga precipitată din Iași și intrarea înțeleaptă în capitala Moldovei, povestită în finalul romanului, s-a petrecut un fapt esențial: Nicoară Potcoavă, viteazul hatman, și-a cunoscut poporul". (B.O.)



ORGOLII
de Augustin Buzura

Orgolii este al treilea roman a lui Augustin Buzura, publicat în 1977, după **Absenții** (1970) și **Fețele tăcerii** (1974). Proza lui A. Buzura („de analiză"[1]) atestă o preocupare constantă pentru relevarea unei problematici tipice, inspirate îndeosebi de evenimentele petrecute în „obsedantul deceniu". Însă deschiderile temporale sau de altă natură sînt mult mai largi, prozatorul fiind de părere că „problematica concret-istorică nu poate fi depășită de cea general-umană"[2]

Obiectul esențial al investigațiilor din romanele sale se situează pe plan moral, condamnînd o serie de tare ale firii umane, nu numai dintr-un anumit timp: „În toate cărțile am același strigăt: împotriva morții psihice (...) cu tot ceea ce implică ea: minciună, fals, lașitate"[3]; „pasivitatea, frica, lenea, trădarea mi se par sinonime cu sinuciderea morală"[4]. Între mesajul din **Orgolii**, bunăoară, și aceste declarații ale autorului există o perfectă concordanță, pagina resimțindu-se adesea prin patetismul și intransigența opțiunii etice, refuzul oricărui absenteism.

---

1 Eugen Simion, *Scriitori români de azi* I, ed. a doua revăzută și adăugată, (Buc.) C. R., 1978, pp 496 — 500.

2,3,4 v *Romanul românesc în interviuri*, vol.I, partea I, antologie, text îngrijit, sinteze biografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Buc., Minerva, 1986, pp 493 — 531 passim

Scanned with OKEN Scanner

Orgolii, după mărturisirea autorului, a avut trei variante „foarte diferite între ele"[5]. Prima variantă accentua dimensiunea polemică (A. Buzura este un admirator al lui Caragiale), lăsînd în plan secund psihologia personajelor, a doua a devenit prea analitică. Lectura romanului relevă efortul pentru echilibrarea acestor linii de forță, regăsite și în ultima variantă. Sondării conștiintei căutătorului camilpetrescian de adevăr, dreptate, rectitudine morală, radiografiei faunei sociale, față de care se situează în opoziție personajul principal, li se adaugă dimensiunea gravă a sensului uman major, ordonator de materie epică, ideea luptei omului cu vitregiile istoriei și întîmplările dramatice ale vieții. În centrul acțiunii romanului se situează destinul lui Ion Cristian, profesor universitar, eminent cercetător al unui medicament împotriva cancerului. De îndată, o notă deosebitoare de intelectualii lui Camil Petrescu: căutarea are un scop precis, personajul este un om activ, „în primul rînd, mereu în primul rînd", fiindcă „nu admitea să nu se afle în prima linie de interes". Romanul surprinde un moment din acest drum orgolios, drumul dăruirii totale, pînă la capăt, fără nici un compromis, cînd Ion Cristian își dorește „o fărîmă de liniște", „se simțea singur". Conflictul se deplasează, așadar, în interior, faptele fiind narate prin intermediul diverselor oglinzi ale memoriei. Trece prin încercări foarte grele, dar rămîne același caracter inflexibil. Luptător antifascist, se înrolează voluntar, apoi, după război, va suporta rigorile unei condamnări nedrepte. Ajutase un rănit adus în miez de noapte, fără să se intereseze cine este, acela dovedindu-se un membru al bandei lui Sterian. Ion Cristian își făcuse, cum avea să declare, datoria de medic. Un act acuzator va fi dosarul său de documente împotriva fascismului, prietenul său Constantin Redman, ajuns procuror, contribuind la impunerea ideii că, dimpotrivă, Ion Cristian e un admirator al fascismului. Victimă, profesorul nu renunță la demnitatea sa, la libertatea interioară Scene terifiante ne înfățișează viața de deținut în luptă cu un călău ca Varlaam. „Eu am libertatea mea, libertatea adevărului, la care țin mai mult ca la viață", exclamă el cu mîndrie justificată. Orgoliul acestei libertăți îi

5.v *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Buc., 1986, pp 493 — 531 passim

dă tărie să înfrunte adversitățile de tot felul, chiar momentul dificil prin care trece, după întîlnirea tîrzie cu Redman, confruntarea cu Andrei, fiul lui, o altă generație. „Moartea psihică", sintagmă ce revine în roman, îl îngrozește. Antidotul ei e acțiunea („nu sînt dintre cei ce tac"), orice risc ar impune aceasta. Moartea psihică, spune Cristian, înseamnă „să rămîi doar cu biologicul, cu ființa lipsită de conștiință, de dreptul de a se manifesta ca entitate gînditoare, creatoare"

Nu triumful în confruntarea cu ceilalți îi dă sentimentul victoriei Aceasta ar însemna să se limiteze la pitoresc și vulgar Victoria importantă e cea a unui sens pentru care lupți, căci dincolo de oameni se află idei, idealuri, aspirații, în numele cărora merită să te sacrifici. Istoria, neantul, hazardul pot fi înfruntate, dacă omul dă un sens superior luptei sale Nu întîmplător, în fruntea romanului se află un motto din A Camus. „Cînd amănuntul este viața unui om, el reprezintă pentru mine toată lumea și istoria"

Satisfacția lui Ion Cristian stă, mai presus de toate, în ceea ce a izbutit învingîndu-se pe sine: „Am învins și m-am învins" Afirmația ne indică o idee importantă: fiecare, la urma urmei, indiferent prin cîte ar trece, rămîne singur cu sine, evenimentele pot condiționa caracterul unui om, dar rămîne ca tu să hotărăști ce va fi propria viață, încrezător în forțele ce vor favoriza opțiunea ta spre bine, normal, firesc.

Ion Cristian se află la ora confesiunilor. Nu se cruță privind în urmă. Destinul oamenilor pe care i-a cunoscut și care i-au marcat viața sînt oglinzi în care se privește cu luciditate. Trăiește un sentiment de vină față de Stela, soția lui, pentru că moare de cancer, și el nu reușise să descopere substanța miraculoasă a vindecării. De asemenea, față de Andrei, spre care nu a găsit o anume punte și care nu îl înțelege, așteptînd de la tatăl lui o atitudine mai viguroasă în planul realității imediate. Profesorul îi spune la un moment dat: „Nu merit și eu, după atîtea experiențe, al căror gust și sens nu l-ai înțelege, puțină liniște?" Cînd însă Redman încearcă să-i prezinte o imagine deformată a trecutului, profesorul va interveni ferm. Relațiile dintre tată și fiu intră în albie firească, după o anume explicație. N-a vrut să-l influențeze, să-l schimbe, să-l învețe să urască lumea, fiindcă, repudiind

erorile trecutului, „există pericolul să le neglijezi pe cele ce se comit sau se pot comite astăzi" Andrei trebuia să descopere singur adevărul și o face, numai că descoperirea adevărului nu e o problemă foarte simplă

Cu Constantin Redman fusese prieten, își făcuseră studiile la Paris În anii '50, ajuns procuror, Redman găsește prilejul să se răzbune pe Ion Cristian pentru că acesta se căsătorise cu Stela Șoimescu, la mîna căreia aspira și el. Bolnav de cancer, Redman îl caută pe profesor după treizeci de ani, cerșind împăcarea, și făcînd pe victima („am și eu dreptul la o explicație"). Ceea ce îi spune lui Andrei, relațiile cu felcerul anonim, delator constant al profesorului, demonstrează că nu s-a schimbat, că mentalitatea lui a rămas, în linii mari aceeași Versatilitatea, oportunismul, lașitatea, indiferența, îl împing pe Redman la răspîndirea unor zvonuri sinistre despre Ion Cristea, care consecvent eticii profesiunii sale, îl va trata ca pe un pacient oarecare.

O întîlnire tîrzie cu Cristina Fărcașiu, eșecul sentimental din tinerețe („singura mea înfrîngere"), de asemenea pacientă, determină un alt episod rememorator. După „cîteva nopți nebune", atunci, în tinerețe, Cristina l-a părăsit pentru un oarecare Sabin, gest inexplicabil, cu consecințe mai grave în propriul destin.

Rememorările, încercarea de a pune ordine în evenimente, confesiunile nu alungă sentimentul singurătății „ca un frig aspru, inuman" Colaboratoarea profesorului, Vera Panaitescu, doică și iubită, cum îi spune la un moment dat, aduce calm, încredere în sine, pune lucrurile într-o ecuație mai aproape de firesc, normal.

Radiografia mediului universitar e prilejuită de împrejurarea alegerii noului rector La sugestia lui Codreanu, Ion Cristian se află pe punctul de a accepta să lupte pentru această funcție, dar se retrage la timp, neatins de vanitate.

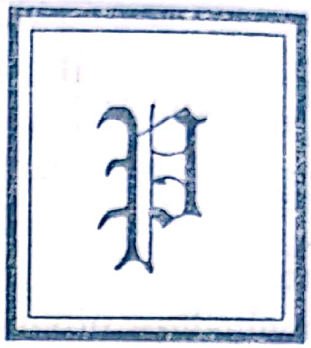
Problema principală pe care o pune romanul e a demnității umane în luptă cu vitregiile istoriei, problemă vitală pentru supraviețuirea valorilor morale autentice. Căutarea obstinantă a adevărului științific, politic, social, moral nu trebuie să altereze propria personalitate, chiar dacă, pentru o vreme, ființa fragilă plătește scump certitudinile la care a ajuns.

Scanned with OKEN Scanner

Orgoliul lui Cristian, înnobilator, e al trăirii autentice, angajate, responsabile, de către o conștiință care n-a renunțat cu nici un preț la „dreptul de a se manifesta ca entitate gînditoare, creatoare."

Despre proza lui Augustin Buzura au scris criticii Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Liviu Petrescu, G Dimisianu, C Regman ș.a., subliniindu-se originalitatea romanului **Orgolii** în ce privește construcția epică. Mircea Iorgulescu, de exemplu, remarca felul în care „acțiunea propriu-zisă se desfășoară concomitent cu alcătuirea unei imagini a ei"[6] (O.M.)

6 V *Scriitori români.* Mic dicționar Coordonator și revizie științifică Mircea Zaciu, în colaborare cu M Papahagi și A Sasu, Buc., Ed. Șt și Enc., 1978, p. 108



PATUL LUI PROCUST

de Camil Petrescu

Prevestit cu argumentat optimism de către criticul Garabet Ibrăileanu în articolul „După război" („**Viața românească**" 1921), romanul românesc modern, deschis de altfel de monumentalul **Ion** al lui Liviu Rebreanu (1920), își va căuta cu înfrigurare creatoare albia devenirii sale. Problematica romanului românesc va sta permanent în atenția criticii, care refuzînd vechile experiențe, caută febril cauzele întîrzierii exprimării în roman a unor virtualități conforme unei realități economice, sociale și culturale declanșate de existența postbelică. Mihai Ralea, într-o încercare de elucidare și dirijare a problemei în discuție (**De ce nu avem roman?** în **Viața românească**, 1927), sublinia necesitatea că, după exprimarea majoră a epicii noastre în genul scurt, romanul așteptat de după primul război trebuie să umple o lacună puternic resimțită în proza noastră. Încercarea declanșează reacția — polemică, firește — a lui Camil Petrescu, care, în articolul omonim (cu titlul pus, desigur, între ghilimele) apărut în **Viața literară** din 4 iunie, același an, se pronunță cu vehemență împotriva încercărilor sămănătorist-provinciale cu „dumbrăvi și tîrgușoare", cu cucoane „blestemate" și „cu o duzină de eroi plîngăreți". Articolul își dovedește viabilitatea însă atunci cînd, printre izbucnirile polemice, întrezărim germeni ai concepțiilor autorului asupra romanului. Pentru Camil Petrescu „literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sînt

posibile". Sau, mai jos: „Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite. Sau cel puțin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea"(cf. art. cit., în **Teze și antiteze, Eseuri alese,** București, Ed. Minerva, 1971, B.P.T., p. 236).

Cîțiva ani mai tîrziu, după ce, între timp, apăruseră cele două romane fundamentale ale sale, Camil Petrescu ne va oferi, într-o lucrare amplă, alte argumente privind concepția autorului despre roman. Analizînd noutățile promovate de opera lui Marcel Proust prin romanul său capital **În căutarea timpului pierdut**, el arată (în **Noua structură și opera lui Marcel Proust**, conferință sintetizată în articolul cu acest titlu apărut în **Revista Fundațiilor** din nov. 1935) că omniscienta auctorială, apanajul creatorilor de roman anteriori, este depășită, aceștia oferindu-ne „o propunere de realitate", realizînd prin roman „o construire rațională, deductivă, apodictică, tipizantă" În opoziție cu vechea concepție a romancierilor, autorul propune, în spiritul operei marelui scriitor francez de la începutul secolului nostru, o operă autentică, girată de experiența personală: „Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc **eu** (subl. în text, n.n.).. Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi" (cf art. cit., în **Teze și antiteze, Eseuri alese,** București, Ed. Minerva, 1971, B.P.T. p. 27). Așadar, pentru Camil Petrescu romanul trebuie să fie, la o primă analiză, experiență personală, trăită la cel mai înalt grad de tensiune, o permanentă raportare la **eu**-l naratorului, la conștiința sa. Totodată personalitatea autorului, spirit lucid și intransigent, polemic și noocratic, ardent, vibrant, va coborî în operă și va da romanului românesc modern creații novatoare și, în același timp, durabile.

Romanul românesc, aflat încă de la sfîrșitul primului război mondial în atenția criticii, a mai tuturor oamenilor de cultură, stîrnind luări de poziție din cele mai variate, anunțat, într-un fel de capodopera realistă a lui Rebreanu, (**Ion**, 1920), nu dăduse, totuși, în acest al treilea deceniu al secolului, prea multe titluri de referință. Liviu Rebreanu va continua cu

remarcabila **Pădurea Spînzuraților** (1922), apoi cu **Adam și Eva** (1925), **Ciuleandra** (1927), Mihail Sadoveanu, pe lîngă **Venea o moară pe Siret** (1925), va realiza una dintre valoroasele sale opere de inspirație istorică (**Zodia Cancerului**, în 1929). Ionel Teodoreanu își va inaugura, în 1925, ciclul **Medelenilor**, iar Mateiu I. Caragiale va publica în 1929 capodopera sa, **Craii de Curtea-Veche**. Insistentă și remarcabilă va fi activitatea scriitoricească a Hortensiei Papadat-Bengescu, care, după **Balaurul** (1923), va realiza, în 1926, primul roman din ciclul Halipilor, **Fecioarele despletite**, urmat după un an de piesa de rezistență a ciclului, romanul **Concert din muzică de Bach**. Anul 1930 se va dovedi mai darnic în înzestrarea romanului românesc cu opere de valoare: **Izabel și apele diavolului** de Mircea Eliade, **Brațul Andromedei** de Gib Mihăescu, **Calea Victoriei** de Cezar Petrescu, romanele (apărute postum) ale lui Urmuz **Baltagul**, capodopera baladescă a lui Mihail Sadoveanu, și bineînțeles, primul roman al lui Camil Petrescu **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război**. După alte cîteva experiențe demne de semnalat (Anton Holban: **O moarte care nu dovedește nimic**, în 1931, C. Stere își începe în același an publicarea ciclului românesc **În preajma revoluției**, apoi **Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor** al lui Felix Aderca, **Papucii lui Mahmud**, al lui Gala Galaction, **Alegere de stareță**, cel mai bun roman al lui Damian Stănoiu și capodopera **Răscoala** a lui Liviu Rebreanu, toate apărute în 1932), viitorul an se dovedește extrem de bogat în editarea de opere marcante: **Europolis** (Jean Bart), **Adela** (Garabet Ibrăileanu), **Velerim și Veler Doamne** (V.I. Popa), **Maidanul cu dragoste** (G.M. Zamfirescu), **În credința celor șapte sfeșnice** (Victor Papilian), **Oraș patriarhal** (Cezar Petrescu), **Fecior de slugă** (N.D. Cocea), **Creanga de aur** (M. Sadoveanu), **Cartea nunții** (G. Călinescu), **Doctorul Taifun** (Gala Galaction). Hortensia Papadat-Bengescu publică ultimul roman din ciclul Halipilor, **Drumul ascuns**, iar Mircea Eliade și Gib Mihăescu fac cunoscute capodoperele lor, romanele **Maitreyi**, și respectiv, **Rusoaica**. În acest context valoros va apărea, la Editura Națională-Ciornei, în luna februarie a acestui an, cel de-al doilea roman fundamental al lui Camil Petrescu, **Patul lui Procust**, lucrare care îl va consacra definitiv în rîndul întemeitorilor romanului românesc modern.

Scanned with OKEN Scanner

După Liviu Călin (vezi **Note și variante** la **Camil Petrescu, Opere, III**, Ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, **Note și variante** de Liviu Călin, București, Ed. Minerva, 1981, p. 357) autorul „ar fi reflectat în paralel, pe durata a peste un deceniu, la ambele romane", iar formele de început ale acestuia din urmă ar putea fi considerate paginile unei nuvele **Contesa bolnavă**, rămasă în manuscris și datată „Timișoara, 1922" Un alt moment interesant în devenirea romanului va fi declanșat de un incident cu urmări fericite: în 1926 Camil Petrescu conducea — și o scria aproape singur — revista **Cetatea literară**, în al cărei număr din 19 decembrie 1925, în locul unei promise dar neonorate colaborări a lui Liviu Rebreanu (care își va onora colaborarea în numărul următor), va publica o scrisoare semnată Doamna T., „În loc de ora ceaiului", urmată de alte două la scurt interval. Camil Petrescu va destăinui mult mai tîrziu paternitatea scrisorilor și ele vor constitui partea de început a viitorului roman.

Procesul de creație a romanului rămîne însă lung și chinuitor. Adept al autenticității și substanțialității, convins că romanul trebuie să constituie adevărate „dosare de existență", autorul lucrează cu înfrigurare, ani în șir, cu o grijă în documentare exemplară. Un interviu luat de E. Jebeleanu autorului înainte de apariția celui de al doilea roman al său, și apărut în **România literară** din 4 februarie 1933 (cf. amintitele **Note și variante** ale lui Liviu Călin, în op. cit., p. 401 și urm.), este grăitor în acest sens. Camil Petrescu lucrează cu fișe, note, reviste ale timpului ce-l va reînvia în roman, cu dosare ale eroilor, căci, „fiecare personaj își are cazierul și mapa sa", iar autorul dă impresia „unui procuror". Remarcabilă confesiune și în ceea ce privește procesul de creație propriu-zis, interviul consemnează modalitatea de lucru camilpetresciană, care, după ce a scris, „în linii generale, romanul", are apoi nevoie de un număr de corecturi, „fiecare cu o menire precisă": prima pentru adăugarea episoadelor menite să fixeze caracterele, a doua pentru adîncirea momentelor de interpretare psihologică, a treia pentru adăugarea elementelor care caracterizează atmosfera, a patra „urmărește tranzițiile", iar a cincea „are de scop să pieptene frazele și să lămurească nuanțele". (vezi și procesul de creație al romanului **Ultima noapte...**).

Apărut la un interval relativ scurt de timp după primul roman, cînd ecourile laudative ale criticii încă nu se stinseseră, și romanul **Patul lui Procust** a stat de la bun început în atenția cronicarilor literari ai vremii. Luările de poziție sînt mai variate, urmare și a unui proces mai dificil de receptare critică a romanului ca și de noutatea adusă de roman în tehnica narațională. Printre primii, Șerban Cioculescu, (în **Adevărul** din 9 februarie 1933) manifestă rezerve asupra tehnicii folosite de autor care îi diminuează sfericitatea, considerînd ca realizat doar capitolul îndelungii confesiuni a lui Fred, iar „dosarele de existență" aduc totuși în prim-planul operei „individul netipic, singuratic, monada, individualitatea sfîșiată de drama sa personală, insolubilă". Petru Comarnescu (în **România literară** din 18 februarie 1933) subliniază, referitor la construcția romanului, apropierea acesteia de metoda de construcție proustiană, lăsînd însă mai mult loc evocării afective. Mihail Sebastian (în **Cuvîntul** din 19 februarie 1933) realizează o amplă cronică laudativă, subliniind, prin ample referiri, tehnica portretistică a romancierului, viabilitatea eroilor săi. Și Octav Șuluțiu (în **România literară** din 25 februarie 1933) manifestă rezerve față de modul în care autorul și-a structurat romanul, unde „marele deficit al cărții sunt notele din josul paginii", dar îl consideră superior primului printr-un „stil mai purificat, mai apropiat de esența adevărată a artei, de o anumită rafinare..." Perpessicius (în **Cuvîntul** din 26 februarie 1933) realizează subtile afinități și disocieri între cele două romane ale lui Camil Petrescu, revelîndu-i celui din urmă acuitatea analizei psihologice a eroilor, ca și pe cea a observației sociale. Mai reținut în aprecieri se dovedește a fi Pompiliu Constantinescu (în **Vremea** din 26 martie 1933), spre deosebire de Liviu Rebreanu, care, — gest de curtoazie reciprocă? — subliniază (în **România literară** din 4 martie 1933) valoarea și perenitatea romanului, care „în multe privințe e mai caracteristic pentru talentul său decît toate operele sale anterioare". Și George Călinescu consideră noul roman superior primului (în **Adevărul literar și artistic** din 12 martie 1933) tocmai prin tehnica riguroasă, superioară („Tehnica expoziției materiei este riguroasă și desăvîrșită" — va nota criticul literar), prin autenticitate și desprinderea de modelul atît de mult afișat — Marcel Proust. „Romanul, — notează G. Călinescu — produce o beție rece,

învăluitoare, aproape inexplicabilă" are o „voluptate" care „provine cu siguranță din tensiunea analitică, prin consubstanțialitatea convergentă a tuturor derivațiilor", apoi „provine din inteligența comentariilor, din finețea observațiilor și complexitatea de viziune a autorului..."

Pe lîngă alte observații ale comentatorilor literari ai vremii (Al. Robot, V. Cristian, Șerban Verona, Vasile Damaschin, Emil Gulian, Ieronim, Șerbu Ion. I. Cantacuzino, I. C. Șicloveanu) poziția lui Eugen Ionescu (în Nu, Ed. Vremea, 1934) este demolatoare, caustică și furioasă, nedreaptă în fond. Romanul și-a consolidat cu trecerea timpului poziția, beneficiind și de contribuțiile remarcabile pentru interpretarea lui ale unor reputați și fini analiști precum Eugen Lovinescu, George Călinescu (în **Istoria...** sa), Tudor Vianu, Liviu Călin, Liviu Petrescu, Al. George, Ov. S. Crohmălniceanu, Irina Petraș, Nicolae Manolescu, Al. Ștefănescu și alții.

Continuînd în fapt problematica propusă în primul său roman, Camil Petrescu readuce în prim plan drama intelectualului român, intransigent în păstrarea nealterată a conștiinței și demnității sale, în impactul cu o societate bazată pe afacerism, mediocritate, rapacitate. Drama lui Ladima, și, la o analiză mai atentă, a lui Fred Vasilescu, repetă drama intelectualului Ștefan Gheorghidiu din celălalt roman, sau a altor eroi camilpetresceni, cum ar fi Gelu Ruscanu sau Andrei Pietraru. Privit sub un alt unghi romanul este și o dramă a imposibilității atingerii absolutului în dragoste. În amintitul interviu luat de Eugen Jebeleanu romancierului (cf. **Notele și variantele** lui Liviu Călin, în op. cit., pp. 405—406), acesta subliniază că noul roman „e un roman substanțial, în sensul unei reconstituiri prin recunoaștere", și ne propune, de asemenea, un punct de vedere ca temă de meditație și eventual unghi de reconsiderare a conținutului „sentimentul metafizic al existenței".

Una din realizările de seamă ale operei este structura sa compozițională: consecvent convingerilor sale artistice, el ne oferă un roman scris la persoana întîi, dar numărul celor care se confesează este mai mare, oferindu-ni-se astfel adevărate „dosare de existență" într-o succesiune permanentă de planuri narative închegate sau rotunjite prin cunoscutul procedeu al rememorărilor afective dictate de fluxul conștiinței

naratorilor. Dacă în primul roman al lui Camil Petrescu întîlnim un singur narator a cărui conștiință devine unic unghi de surprindere a existenței, noul său roman ne aduce, ca într-un permanent joc de oglinzi viziunea mai multor personaje-reflectori prin îmbinarea cărora se încheagă dramele de existență și conștiință ale eroilor. Astfel, romanul cuprinde, compozițional, la început trei scrisori ale Doamnei T. adresate autorului, apoi jurnalul lui Fred Vasilescu, partea cea mai densă și mai închegată a romanului, cuprinsă în capitolul „Într-o după-amiază de august", și în care sînt cuprinse și scrisorile lui G. Dem. Ladima adresate Emiliei Răchitaru, un epilog al lui Fred Vasilescu ce urmărește elucidarea dramei lui Gedem, un alt epilog al autorului, devenit el însuși personaj în roman, precum și notele de subsol ale acestuia. Perspectiva naratorială, unică în primul roman, este aici pusă la dispoziția tuturor personajelor care se confesează (Fred Vasilescu, G. D. Ladima, Doamna T. , Emilia Răchitaru și chiar unor personaje secundare ca Penciulescu, Cibănoiu, procurorul, prietenii sau cunoscuții lui Ladima) și ne uimește printr-un permanent proces de relativizare și diversificare; procesul de relativizare rămîne însă, în mare parte, aparent, căci, adeseori, în spatele diferitelor viziuni naratoriale stau unitatea și spiritul (chiar) tezist ale viziunii auctoriale.

După cum mărturisea șarjant autorul, în amintitul interviu dat lui Eugen Jebeleanu (op. cit. p. 405), „în sens strict, acțiunea are loc într-un pat. Însă, pe cale de amintire și documentare, urmărește realizarea unei ambianțe care îmbrățișează viața literară, politică, și financiară, așa cum era, de altfel, și în **Ultima noapte** (subl. în text), al cărui spirit îl continuă" Din aceeași dorință de a aduce mai aproape de noi spiritul camilpetrescian, consemnăm subiectul romanului așa cum a fost el gîndit de autor, cu doi ani înaintea apariției sale (preluat din **Notele și variantele** alcătuite de Liviu Călin, în op. cit. pp. 398–399): „Într-o după-amiază toropitoare de august, Fred Vasilescu (fiul marelui industriaș Vasilescu-Lumînăraru din **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război**), negăsindu-și prietenii acasă, e ispitit să aștepte răcoarea serii, în dormitorul unei vagi artiste, frumusețe blondă, planturoasă și comună. După ce femeia epuizează tot arsenalul ei tehnic, fără să producă decît o oarecare impresie, încearcă să asezoneze întîmplarea cu povestea unei iubiri a cărei eroină a fost. Aduce un pachet de scrisori legate cu fundă ale poetului Ladima, care se sinucisese din dragoste cu cîteva luni mai devreme.

De la 4 după-amiaza, pînă noaptea tîrziu, Fred Vasilescu retrăiește, descompus de uimire, iubirea lui Ladima, pe care-l cunoscuse fără să știe că e poet și fără să știe că și-a făcut un idol din Emilia Mogoleanu. Amintirile chemate de scrisorile deznădăjduite ale poetului aduc în urzeala întîmplării și dragostea lui Fred Vasilescu cu acea figură feminină cunoscută din Scrisorile d-nei T., de care trebuie să fugă necontenit, deși e femeia vieții lui. Împletirea acestor două iubiri, încadrate de Nae Gheorghidiu, senatorul din Ultima noapte de dragoste, devenind ministru, proprietar de gazetă și „protectorul" Emiliei Mogoleanu, Veturia, sora ei, de medicul de la Tekirghiol-Movilă, de lumea din redacția unui ziar bucureștean, de lumea teatrelor, alcătuiește miezul noului roman", (sublinierile aparțin textului). „Diagonalele" (specifice lui Camil Petrescu) tratează deci, pe fondul vieții literare, politice și financiare a epocii (anii 1926–1928), zbaterea și chinuitoarea neîmplinire a eroilor: o dramă a incompatibilității și imposibilității de complementizare prin iubire, manifestată în existența cuplurilor Fred Vasilescu – Doamna T. și G. D. Ladima – Emilia Răchitaru, și drama intelectualului, conștiință superioară neînțeleasă, aruncat la marginea lumii mocirloase, ostile, manifestată în existența lui G. Ladima, și parțial, al lui Fred Vasilescu. Finalul romanului potențează existența de albatros căzut în lumea de jos a poetului Ladima, apăsat și strivit de molohul social, iar moartea lui, rezumată dilematic de Fred Vasilescu prin cuvintele de încheiere ale epilogului său „să fie într-adevăr poetul un exemplar sortit să fie fatal și <<greu cenzurat de moarte>>"?, moartea lui, deci, dă forță axiomatică a romanului. Aceleași forțe axiometrice i se supune și celălalt erou principal, Fred Vasilescu. Smuls din vîrtejul aparențelor, eroul poartă în sine o rană neîntreruptă, „cancerul vieții mele", măcinat și doborît fiind de ceea ce autorul însuși numea „sentimentul metafizic al existenței". Fred pleacă ducînd cu sine taina, care „merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, așa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului".

Destinul eroilor principali argumentează și întărește semnificațiile titlului. Celebrul tîlhar din Atica impunea oaspeților săi — aduși cu forța

— o încadrare perfectă într-un spațiu socotit de el ideal; altfel, intervenea supunerea – tot forțată – a oaspetelui la etalonul de idealitate al tîlharului. Titlul romanului camilpetrescian, cu raportarea la legenda antică, devine metaforă și simbol. Patul lui Procust este societatea însăși, ostilă valorilor intelectuale pe care le ostracizează. Ea își impune tiparul său de existență căruia eroii nu-i pot rezista; eroii lui Camil Petrescu sînt deci niște procustați, care, sub presiunea mereu crescîndă și deformatoare a societății, nu rezistă. Nu punem în discuție personajele ca Emilia Răchitaru sau Nae Gheorghidiu, căci ei sînt societatea, **ei au făurit** patul infernal. Lărgind sfera semnificațiilor, **patul lui Procust** poate fi – și în privința aceasta nu sîntem departe de viziunea și concepțiile autorului – un **tipar de idealitate** pe care fiecare personaj în parte și-l făurește conform propriei sale viziuni și între grilele căruia încearcă să fixeze lumea și pe cei din jur. Eroii sînt atunci procustanți și procustați în același timp, întărind prin acest relativism al viziunii jocul de oglinzi din care se reface, sub ochii noștrii, drama fiecăruia.

Privite din această perspectivă, personajele se cer mereu reconstruite, reîntrerupte, iar jocul supozițiilor capătă dimensiuni greu de prevăzut, datorită sporirii numărului de reflectori ca și predilecției pentru confesiune a eroilor.

Stăruind mai puțin asupra caracterizării personajelor (asupra cărora critica literară s-a aplecat îndestul) merită, credem, să fie reamintit travaliul imens al autorului în surprinderea eroilor săi. Fiecare personaj, ne spune Eugen Jebeleanu în amintitul interviu luat lui Camil Petrescu, „își are cazierul și mapa sa", iar autorul dă „impresia unui procuror", completînd mereu „dosarele de existență". Deși autorul apelează la situații și la personajele reale, cunoscute în lumea bucureșteană a anilor 1926–1928, și care apar în roman sub adevărata lor identitate, eroii principali rămîn creații ale autorului, iar corespondența lor în viața reală a fost căutată îndelung. Autorul însuși, în mai sus amintitul interviu, după ce îi trasează lui Ladima liniile generale ale personalității –„...un poet de cea mai nouă formație esoterică și hermetică" și care „...acționează singur și stăpîn pe individualitatea sa", – subliniază: „Pentru redarea mentalității

specifice scriitorului român am studiat cu atentie patru poeti de astăzi, care circulă printre noi" Și, mai jos, Camil Petrescu va reveni transant: „În orice caz, încă o dată, personagiile principale nu pot fi identificate cu nimeni"

Continuînd o modalitate de creație promovată în primul său roman, Camil Petrescu folosește, în afara unei realități transfigurate artistic, multe date care țin de experiența sa de viață După cum ne demonstrează cu suficiente și indubitabile argumente Liviu Călin, în amintitele Note și variante (în op cit., p. 417 și urm.), între autorul Patului lui Procust și eroul său principal, G. D Ladima, „exista o mai vădită corespondență" decît între a autorului și cea a lui Ștefan Gheorghidiu De altfel, prozatorul „împrumută" eroului său articolele proprii apărute în ziarele vremii, situații conflictuale prin care însuși a trecut, poeziile sale; Ladima este făurit din substanța lucidă și noocratică a faurului său

Poetul menit să fie „fatal și greu cenzurat de moarte" este spiritul donquijotesc în luptă cu morile de vînt ale societății Își acceptă cu luciditate destinul, cu o intransigență dictată de propria-i conștiință. Condeiul său este inflexibil și tortionar, incapabil să suporte mașinațiile de culise ale lumii politice de atunci. Există în el o tortură a conștiinței, căreia încearcă, în zadar, să-i găsească alinarea într-o iluzorie împlinire de ordin erotic. Dragostea pentru vulgara Emilia este refugiul său, care se năruiește în final: „Ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură
E ceea ce simte somnambulul pentru lună"

Celălalt erou al romanului, Fred Vasilescu, fiul marelui industrias pe care-l cunoaștem din **Ultima noapte...**, este, în ultimă instanță, așa cum el însuși ni se destăinuiește, fratele lui Gedem: de suferință și de tortură a conștiinței. Jocul aparențelor și esențelor este și aici înșelător Spirit modern, diplomat și aviator, el trăiește din plin drama celui neînțeles și drama neîmplinirii prin iubire Are o taină și și-o duce cu sine Se împlinește prin pierdere și se eliberează prin scris. Aparține, ca și Gedem, marii familii a „lunaticilor" camilpetrescieni, care „văd idei" și se prind în „jocul ielelor" Drama sa existențială se consumă, ca și a celorlalți, pe fundalul unui ireconciliabil constant între realitatea socială și aspirație

Dintre toți eroii principali ai romanului, Doamna T sufera cel mai puțin procesul de relativizare. Ea ni se dezvăluie din propriile-i scrisori adresate autorului, din jurnalul lui Fred Vasilescu și din epilogul al doilea, consemnat de scriitor Rămîne, așa cum s-a subliniat, cea mai reușită existență feminină din opera camilpetresciană, prozatorul învesmîntînd-o într-o aură de idealitate De o frumusete interioara, nervoasa, plina de un fluid tensionant și răscolitor, ea trăieste din plin, cu toată fiinta ei realizînd viața. Este o existență nelinistită, care se consumă necenzurat în iubire, unul din modurile ei de a se manifesta Femeia „iubită de toți bărbații" își trăiește într-un intens zbucium interior drama de a nu se putea împlini prin iubire Opusă ei, aproximativa actriță Emilia Răchitaru, este „un soi de specimen care e groaza directorilor si camarazilor" (afirmatia autorului, într-un interviu acordat lui Ioan Massof în Rampa din 6 februarie 1933). Spoturile de lumină ale personajelor reflectori ne-o înfățișează ca iubita ideală (G D Ladima) sau, dimpotrivă, o blondă spălăcită, grăsuță și vulgară, de altfel săracă cu duhul (Fred Vasilescu) Element liant în economia romanului, ea detine o perspectivă naratorială cheie: aceea a societății, cu care se confundă

Spiritul anticalofil, pe care autorul îl enunță pragmatic în sfaturile adresate doamnei T sau lui Fred Vasilescu, cerîndu-le acestora să scrie „ceea ce simt", „fără ortografie, fără compozitie, fără stil si chiar fără caligrafie", lăsînd toate acestea inclusiv greselile de ortografie, pe seama profesorilor de română, pornește mai degrabă din sensul introspectiv de analiză care domină pagina camilpetresciană Adversar al scrisului „frumos", deci „împodobit", autorul își proclamă implicit aderenta pentru scrisul adevărat, capabil să sondeze adîncurile constiintei De aici si intelectualitatea scrisului său, tensionarea permanentă si vibratia interioară Sondarea proceselor de constiință propune permanente corelări cu factori obiectivi, realizate de prozator și prin folosirea predilectă a comparatiei dezvoltate, ca și a tropului cel mai des uitat, epitetul. Ele sînt folosite de autor îndeosebi în sprijinul analizei, al introspectiei Anticalofilia se dovedește a fi doar șarjantă, în realitate Camil Petrescu fiind un stilist neîntrecut, dar în sensul subordonării scrisului iluminării proceselor de

conștiință. Pagina autorului este personală, inconfundabilă, ca de altfel și întreaga sa operă de romancier, ce rămîne piatră de fundament la începuturile romanului românesc modern. (T. S.)

Scanned with OKEN Scanner

PĂDUREA SPÎNZURATILOR

de Liviu Rebreanu

Asimilînd creator experienta romanului românesc de pînă la el, a marelui roman european, Liviu Rebreanu semnează certificatul de naștere a romanului românesc modern așezat ca valoare incontestabilă în circuitul literaturii universale Descendent al familiei marilor realiști ai lumii Balzac Stendhal, Dostoievschi Tolstoi, Reymond , Flaubert, Rebreanu mărturisește, cu ostentație chiar credința sa nestrămutată că arta trebuie să exprime adevărul vieții, că ea înseamnă „creație de oameni și de viață" Cunoscut, îndeosebi ca romancier, Rebreanu, ca de altfel aproape toți prozatorii nostrii, începe cariera literară ca nuvelist, pregătindu-și astfel prin schițe de detaliu, marea aventură a romanului, nuvelele fiind „o lungă avanpremieră și un stadiu de repetiție minuțioasă pentru izbînda capodoperei" (George Călinescu)

În întîmpinarea romanului „Pădurea Spînzuraților", apărut în anul 1922, se situează nuvelele „Catastrofa", „Itic", „Șirul dezertor" și „Hora morții" în care se prezintă conflicte dramatice și destine tragice. Cazul de constiință, întruchipat de David Pop – eroul principal din nuvela „Catastrofa", este cu siguranță un exercițiu pantru imaginea monumentală a protagonistului din romanul Pădurea Spînzuraților – Apostol Bologa. Evocare realistă si obiectivă a primului război mondial, romanul supune dezbaterii conditia tragică a intelectualului ardelean care, în condițiile stapînirii Imperiului Austro-Ungar, este silit să lupte sub steag străin

Roman realist și psihologic, „monografie a incertitudinii chinuitoare" cum l-a definit criticul și istoricul literar George Călinescu, „Pădurea spînzuraților" proiectează conflictul social din exterior în viața interioară, în lumea conștiinței umane, dirijînd destinul eroului în adîncime. Autorul devine, astfel, „un analist al stărilor de conștiință, al învălmășelilor de gînduri, al obsesiilor tiranice" (Vianu T)

Romanul s-a născut, după mărturisirea autorului însuși, ca o eliberare de sub povara amintirii fratelui său Emil, ofițer în armata Austro-Ungară, condamnat la moarte și spînzurat, pentru că a încercat să treacă linia frontului, la frații săi români. Privind o fotografie ce reprezintă o pădure de cehi spînzurați, în dosul frontului austriac dinspre Italia, Liviu Rebreanu descoperă detaliul ce avea să declanșeze procesul de creare a romanului, gîndit ca o sinteză între datele realității obiective și proiecția lor în universul ficțiunii. Autorul însuși precizează faptul că tragedia fratelui său a fost numai un pretext, pentru „a crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei", că Apostol Bologa n-are nimic din fratele său, „cel mult poate cîteva trăsături exterioare și unele momente de exaltare". În Apostol Bologa am vrut să sintetizez prototipul propriei mele generații, șovăirile lui Apostol Bologa sînt șovăirile noastre ale tuturora" Zugrăvind condiția tragică a omului aflat în situații-limită, în momentele dramatice ale războiului, autorul transmite un mesaj de adînc umanism setea de libertate, de bine și de adevăr

Simfonie a destinului, operă în care tragicul e infuzat în toate liniile construcției, romanul este compus din patru cărți, fiecare carte avînd 11 capitole, cu excepția cărții a patra care are doar opt capitole. Mai mult ca oriunde, în acest roman dihotomia spațiu-timp se insinuează în mecanismul derulării narative și devine adjuvant al destinului lui Apostol Bologa Faptul că în fiecare carte categoria spațiu-timp nu formează o unitate completă, întreagă, ci cum este stopată la un moment dat (sînt 11 capitole, nu 12 cum ar fi întregul) ar putea fi o sugestie a morții, a vieții sufocată de tragism. Categorii gramaticale ce definesc timpul se înșiră obsesiv în fiecare capitol (după amiază de toamnă, a doua zi, după cîteva nopți, după patru luni, la început de primăvară, în aceeași zi, a doua zi, spre seară, joi la ora patru după masă, noaptea etc.), copleșind viața eroului și strivind-o, pînă la urmă

Cu vocația sa constructivă, Rebreanu analizează și în acest roman două planuri distincte, care însă, evoluează paralel și se interconditionează Asemenea unui cineast, autorul surprinde în prim plan universul de taină și de lumină a lui Apostol Bologa pe care-l proiectează pe fundalul războiului, al situațiilor generate de conflictul social și politic, specific spațiului și timpului fizic în care este plasată acțiunea cărții Simetria circulară a ansamblului epic din „Pădurea Spînzuraților", ca de altfel și din celelalte romane, definește caracterul clasicist și clasic, în același timp, al romanului rebrenian Aici simbolul simetriei este spînzurătoarea, a cărei imagine închide și deschide cartea, asemenea unui avertisment asumat, ce sugerează cotele cele mai înalte ale tragicului

Subiectul romanului „Pădurea Spînzuraților" este subordonat în mare măsură, timpului cronologic și se desfășoară liniar, urmînd demersul clasic al evenimentelor, de la starea conflictuală, concretizată în momentul-intrigă, pînă la punctul culminant și de aici la deznodămînt Primele pagini ale romanului ne introduc în atmosfera cenușie a unei toamne, din timpul primului război mondial Imaginea spînzurătorii stăpînește întregul spațiu În acest moment expozitiv, cunoaștem pe Apostol Bologa – protagonistul romanului Ca membru al Curții Martiale, el a făcut parte din completul de judecată care a condamnat la moarte prin spînzurătoare, pe sublocotenentul ceh Svoboda, pentru că încercase să treacă frontul la inamic Convins că și-a făcut datoria față de stat, Bologa supraveghează cu severitate execuția. La întrebarea căpitanului ceh Klapka despre cauzele care au condus la condamnarea lui Svoboda, Apostol Bologa răspunse sperat „Domnule căpitan, pedeapsa cruma legea" dar acum i se pare un act de dreaptă justiție Dar în curînd întunericul care s-a lăsat peste sat și peste sufletul lui se întindea ca o mustrare Apostol Bologa începe să-și dea seama că a fost martorul implicat al executării unui om Momentul crucial, cu semnificația celei mai puternice intrigi în desfășurarea conflictului, este prezența obsedantă a privirii, a ochilor lui Svoboda care-i sfîșie treptat conștiința și-i răvășește sufletul „simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă Încearcă să întoarcă capul și să se uite aiurea dar ochii omului osîndit parcă îl fascinează cu privirea lor dispretuitoare de

moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă" Eroul intră de acum în hățișurile crizei de conștiință, care treptat îi va încovoia mintea și sufletul și-l va îngenunchia, pînă la urmă Paginile retrospective cu detalii ce prezintă viața lui Bologa pînă la înrolarea în armată, se constituie ca un popas eliberator, cînd șiragurile de amintiri îi strămută sufletul „pe aripi de vis, acasă, în tîrgușorul Parva de pe valea Someșului" În același timp cîteva date despre familie pot constitui argumente în devenirea eroului Tatăl său, Iosif Bologa, avocat a „fost cel mai tînăr condamnat în procesul Memorandului păstrînd în permanență icoana străbunului său erou și martir, tras pe roată la Alba-Iulia în timpul răscoalei lui Horia" Apostol a crescut în atmosfera severă a supunerii față de dogmele religioase, așa cum i s-a impus de către mama sa, rămasă, mulți ani singură, cu răspundere pentru educația copilului Sosirea din închisoare a tatălui și desele convorbiri avute cu el au configurat mutații de sens și atitudini în viața lui Apostol Bologa. Clasele primare le-a făcut acasă, apoi cursurile secundare la Năsăud. A refuzat să urmeze „cariera preoțească" fiind hotărît să îmbrățișeze filozofia. A urmat apoi Universitatea din Budapesta, învățînd în cîteva luni ungurește și nemțește. Întors în vacanță la Parva, a cunoscut-o pe Marta, fiica avocatului Domșa. Se logodește cu Marta, dar în curînd se va înrola în armată, mai mult din dorința de a-i demonstra logodnicei sale că este capabil de fapte vitejești, asemenea locotenentului ungur, cu care Marta începuse să cocheteze.

Cu conștiința datoriei față de stat Apostol Bologa se comportă exemplar, obținînd decorații pe frontul din Galiția și Italia, fiind apoi numit în completul de judecată al Tribunalului militar

Imaginea spînzurătorii și ochii condamnatului Svoboda, precum și cuvintele tatălui său: „Ca bărbat să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că ești român!", au generat criza de conștiință a lui Apostol Bologa De acum reacțiile și gîndurile lui sînt supravegheate de aspirația spre libertate de conștiința apartenenței etnice De aceea, cînd află că regimentul său trece în Ardeal încearcă să obțină încuviințarea de a nu participa la această misiune. Discuția cu Klapka dezvăluie dorința nestrămutată a lui Bologa de a dezerta, în cazul în care nu i se acceptă rugămintea de a nu lupta pe frontul românesc. După atacul în care Apostol a distrus reflectorul rusesc

i se ivi speranta că i se va accepta dorința de a nu lupta împotriva fraților români. Refuzat de generalul Karg, Bologa se hotărăște să dezerteze la muscali. În noaptea aceea, însă, tunurile rusești s-au năpustit asupra artileriei și încercarea de a dezerta pe frontul rusesc eșuează. Rănit în această confruntare, Bologa va fi spitalizat o perioadă îndelungată. Se reîntoarce acasă, rupe logodna cu Marta. Revenit pe front, lucrează un timp în biroul coloanei de muniții, găzduit în casa groparului Vidor. Acum Bologa va cunoaște revelația iubirii pentru Ilona, fiica groparului Vidor și se va logodi cu ea. Privirea din ochii lui Svoboda îl tiranizа, în timp ce lumina reflectorului rusesc, îi sfredelea inima. Era necesară eliberarea de obsesiile tiranice. În același timp cu accederea lui spre fericire și libertate, Bologa se rostogolește spre moarte. În momentul în care este numit în juriul Curții Marțiale pentru a judeca țărani români, învinuiți de fraternizare cu inamicul, Bologa dezertează, fără a-și lua măsuri de apărare. Este prins de Varga și predat Tribunalului Militar. Acest moment reprezintă punctul culminant al evoluției conflictului în roman, este efectul acumulărilor unor episoade narative, cu o înaltă încărcătură emoțională. Deznodământul romanului cade ca o lovitură de teatru, cu adînci semnificații asupra destinului uman, în general. Apostol Bologa refuză apărarea căpitanului Klapka și este condamnat la moarte prin spînzurătoare. El moare ca un erou, întruchipînd puterea de sacrificiu pentru cauza nobilă a neamului său – libertarea și iubirea de adevăr.

Personajele romanului „Pădurea Spînzuraților" sînt ambasadorii acreditați de autor să-i reprezinte mesajul pe care-l lasă posterității. Ele sînt pe rînd, vocea auctorială deghizată. Protagonistul romanului, Apostol Bologa, reprezintă chipul intelectualului ardelean, silit, în împrejurări vitrege, să lupte sub steag străin. Suflet patetic și contradictoriu, Bologa este o conștiință morală pătrunzătoare, un ins cu o structură ambiguă, care căutîndu-se pe sine, înaintează mereu spre un sfîrșit tragic. Sondajul psihologic dezvăluie o conștiință traumatizată de obsesia privirii, a luminii din ochii locotenentului ceh Svoboda, condamnat la moarte prin spînzurătoare pentru că a îndrăznit să dezerteze. Încă din acest moment, cînd Bologa era convins că și-a făcut datoria în calitate de membru al Curții Marțiale, condamnarea lui Svoboda fiind un act justițiar, conștiința

să intră în criză, iar faptele și gîndurile lui capătă contururi dilatate. Este sensibil, și susceptibil la tot ce-l înconjoară. Concepția sa despre viață se schimbă radical, în funcție de ipostazele în care este situat, în raport cu statul națiunea și patria sa. „Conflictul e acela între nevoia de opțiune personală și neputința de a rezista unor imperative exterioare conștiinței"[1]

Tip uman reprezentativ, Apostol Bologa se distinge în armata austro-ungară prin fapte de vitejie, pentru care primește decorații. În momentul în care îi este rănit sentimentul că-i român se hotărăște să dezerteze la frații lui, înțelegînd că aceasta este datoria cea adevărată. Prins de locotenentul Varga, este deferit Tribunalului militar, care-l condamnă la moarte prin spînzurătoare. Finalul romanului este o adevărată transcendere cosmică, în dimensiuni specifice spațiului mioritic. Astfel Apostol Bologa, prin destinul său tragic, dezvăluie absurditatea războiului iar căderea sa în momentul în care „luceafărul" vestea „răsăritul soarelui", devine expresia simbolică a proiecției în eternitate a idealului pentru care s-a jertfit.

Celelalte personaje ale romanului au rolul de a defini, asemenea unor voci trimise din umbră, dinamica vieții de dinafară, și uneori de dinăuntru, a lui Apostol Bologa. Căpitanul ceh Klapka este vocea autoritară și blîndă, totodată, care supraveghează devenirea lui Apostol Bologa. „Cine știe dacă nu Klapka e pricina prăbușirii. El a venit cu pădurea spînzuraților și i-a picurat în inimă îndoielile". Într-adevăr, trezirea conștiinței de neam la Apostol Bologa stă sub semnul discuțiilor purtate cu Klapka, după condamnarea lui Svoboda. Lui Klapka, Bologa avea să i destăinuiască, mai tîrziu, hotărîrea pe care a luat-o de a dezerta, în momentul în care ar fi silit să lupte pe frontul românesc. Klapka încearcă să-l salveze de la condamnare, dar nu reușește, căci însuși Apostol Bologa refuză acest ajutor, preferînd să moară demn, ca un erou. Bunătatea și cumpătarea care-l caracterizează, înaltul său umanism îi deschid căi de acces către mintea și sufletul lui Bologa.

Locotenentul ungur Varga reprezintă mobilul vieții exterioare a lui Apostol Bologa, dinamica înaintării ei spre prăpastie. Aparița sa în momentele de răscruce dirijează, parcă destinul implacabil al lui Apostol

1 Manolescu Nicolae, *Arca lui Noe — eseu despre roman*, Editura Minerva, 1980, p. 193.

În discuțiile de la popotă Varga se distanțează fată de camarazi, concepția lui despre datoria pe care o are soldatul fată de Imperiul Austro-Ungar este opusă și transantă Agent al răului, Varga se va insinua treptat în viata lui Apostol, dirijîndu-i, parcă, drumul spre prăpastie

Personajele feminine Marta si Ilona, prezentate în contrast romantic sînt create pentru a sustine o nouă ipostază a lui Apostol Bologa aceea a tînărului însetat de ideal, de aspirație la fericire prin iubire

Roman realist de analiză psihologică, „Pădurea Spînzuraților" se remarcă, mai cu seamă, prin sondajul psihologic realizat din perspectiva auctorială, prin mînuirea cu abilitate artistică a monologului „Ce om! se gîndi Bologa cu necaz Vine de la gară de-a dreptul aici si tot el vrea să-mi dea lecții de umanitarism, parcă eu as fi o fiară sau " Asemenea lui Caragiale, „primul scriitor român la care notația organică dă o viată intensă descrierilor, Rebreanu „regăsește procedeul și-i dă o întrebuintare cu mult mai întinsă"[2] „Apostol Bologa se făcu roșu de luare-aminte si privirea i se lipise pe fața condamnatului. Își auzea bătăile inimii ca niste ciocane și casca îi strîngea teasta ca și cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă si îndesată cu sila" Învălmășelile de gînduri și obsesiile tiranice care-l situează pe eroul principal al romanului în situații dramatice, sînt potentate prin repetarea unor cuvinte cu valoare de simbol, într-un spațiu epic restrîns Astfel, în capitolul I al primei cărți, spre exemplu, imaginea spînzurătorii este reluată de 20 de ori; cuvîntul „datorie" se repetă de 9 ori, iar lumina din ochii lui Svoboda devine leitmotiv, fiind reprezentată de șapte ori, asemenea unei scîntei declanșatoare

Obsesia morții și a suferiței umane, ce se ridică pînă la straturile cele mai adînci ale tragicului, este sugerată și prin paginile ce descriu atmosfera dezolantă de pe front, sau natura cenușie si monotonă a peisajului de toamnă: O priveliște dezolantă, toamnă mohorîtă, cer rece, cîmpie neagră, punctată ici-colo de arborii desfrunziți și de silueta sinistră a sîrmelor ghimpate. Împrejur întunericul se înăsprise încît întepa ochii. În concordantă cu stările sufletești ale lui Bologa, natura trăiește prin simboluri ca. ploaia, vîntul, întunericul, cenusiul, negrul, cimitirul militar, mormintе asezate ca

2 Vianu T *Arta prozatorilor români* vol II, Editura Pentru Literatură, București, 1966, p 188

la paradă, cu crucile lor albe. Prin descrierea tabloului de toamnă în linii ce țin de maniera simboliștilor, se configurează de la începutul romanului destinul tragic al eroului, înaintarea lui iminentă spre moarte. Tonul grav și solemn, sincopările marcate în frază de punctele de suspensie, de interogații, și exclamații, conferă stilului armonie și strălucire poetică. Autorul însuși mărturisea: „Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Cînd ai reușit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viață adevărată ai realizat o operă mai prețioasă decît toate frazele frumoase din lume" („Cred"). De fapt, Liviu Rebreanu, prin capodoperele sale „Ion", „Pădurea Spînzuraților" și „Răscoala, „a dat operei o viață și vieții o operă".

În linia tradiției romanului românesc, reprezentat pînă la el de Nicolae Filimon, Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu reprezintă viziunea realistă în capodopere incontestabile, în romane monumentale de tip monografie sau frescă socială, adevărate embleme ale epicului pur. Prin romanul „Pădurea Spînzuraților" el deschide drumul romanului realist de analiză psihologică, creînd prototipul intelectualului menit să sintetizeze idealul unei generații. Romanul atinge valențe universale pentru că ridică idealul național la proporții de interes universal, făcînd să trăiască în Apostol Bologa conștiința neputinței individului de a soluționa în mintea și sufletul său contradicția dintre existență și esență. Tradus în mai multe limbi, romanul „Pădurea Spînzuraților" a făcut carieră în lume, autorul lui fiind pe drept cuvînt considerat ctitor al romanului românesc modern, alături de Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și unul dintre marii romancieri realiști ai secolului al XX-lea. (I.I)

Scanned with OKEN Scanner

PĂSĂRILE

de Alexandra Ivasiuc

Apărut în 1970 la editura „Cartea românească" **Păsările** este romanul care îl consacră definitiv pe Alexandra Ivasiuc în conștiința criticii. Cît despre cele cinci ediții de pînă acum ale cărții – dintre care una în BPT (1977) și alta, comentată de I.B. Lefter, în colecția „Lyceum" (1986) – acestea vorbesc de la sine despre puterea sa de penetrație și conștiința publică. În raport cu volumele anterioare (**Vestibul**, 1967, **Interval**, 1968; **Cunoașterea de noapte**, 1969), eseistice, abstractizante și carecum dificile la lectură, **Păsările** au cîștigat (într-o definiție a autorului, devenit repede, în numai patru ani, un profesionist al scrisului) „o formă mai ponderat clasică și din cauza aceasta armătura construcției iese mai mult în evidență"[1] Cu tot aerul paradoxal și aspectul pro domo (prozatorul a publicat și un volum de eseuri cu acest titlu) al afirmației de mai înainte, e cazul să observăm imediat că, într-adevăr, față de cărțile precedente, maniera scripturală a romanului în discuție e mai destinsă, mai directă și mai obiectivă, mai narativă chiar, și asta probabil datorită modului detașat, ofensiv și deschis în care e asumată spinoasa problematică a realității imediate. Păsările reprezintă pentru autorul lor (intelectual lucid și febril, înzestrat cu o certă vocație de observator și teoretician al dinamicii sociale) afirmarea răspicată a unui crez, o mărturie imparțială

1 *Romanul românesc în interviuri* II partea I, Editura „Minerva" pp. 202 - 203

despre lumea contemporană Avem în fată un roman pasionant cu o ideatică incandescentă, o carte vie, încordată, din categoria scrierilor care aduc în prim-plan, în afara oricăror ezitări sau mișcări de fandare contradictoriile teritorii ale constiinței. „Păsările nu sînt ne spune prozatorul – un eseu deghizat. Este vorba pur și simplu de o carte de proză Bineînțeles că este o carte de idei, care pornește de la idei si ajunge la ele Pornește însă mai mult de la o experiență, spre desosebire de eseu, care urmează o altă traiectorie, de la un concept la altul"[2] Aparținînd unei familii de spirite care-i include pe Marcel Proust, Robert Musil Camil Petrescu, Thomas Mann, Mircea Eliade romancierul, Italo Svevo, Anton Holban, Andre Malraux etc., Ivasiuc nu este un fascinat al analitismului pur sau al dezbaterii conceptuale, ci — așa cum tipologia în care l-am încadrat o arată — un scriitor care pune accentul pe experiență și biografie pe ideea trăită și substanța tensionată a vieții. Mijloacele sale nu țin nici de descriptivismul consemnativ, nici de reprezentarea de factură realistă autorul **Păsărilor** nefiind decît aparent un adept al literaturii subiective de analiză („ionică", în terminologia lui Nicolae Manolescu), sau al „eseului românesc" (cum consideră Eugen Simion). El este mai degrabă un constructor de universuri existențiale problematice, un sociograf al spațiilor posibile care opun sau unifică libertatea și necesitatea Într-un fel, am putea spune că literatura lui Ivasiuc seamănă dialogurilor platoniciene care, nefiind propriu-zis dialoguri în proză, sfîrșesc prin a servi cauza filosofiei. Așa cum „personajele" lui Platon sînt niște lampadofori ai ideii și spiritului dialectic, eroii lui Ivasiuc reprezintă niște functori în ecuația puterii, a libertății și determinismului istorico-politic. Elementele retorice, procedeele narative, arhitectura epică sînt factori care îl interesează pe autor doar în măsura în care acestea se subordonează unei viziuni și pot transmite o perspectivă teoretică asupra realului. Faptul acesta e mai evident decît oriunde în romanul **Păsările**, care convoacă în folosul unei cît mai convingătoare desfășurări a substanței sale intelectuale mijloace dintre cele mai felurite, aparținînd atît epicii de tip balzacian, cît și analitismului psihologic, eseisticii, scriiturii de factură specular sau cu valoare simbolică. Cîteva cuvinte, mai întîi, despre acest ultim aspect. La o primă vedere, titlul romanului pare să nu aibă prea mare legătură cu

2. *Romanul românesc în interviuri*, II, partea I, Editura „Minerva" pp 202 — 203

conținutul cărții. Cele cîteva secvențe în care apar scene cu păsări au în primul rînd rostul unor puneri în abis a evenimentelor ulterioare Ele îndeplinesc, desigur, și un rol întru construirea caracterului simbolic al titlului. Metafora denominativă e, totuși mai amplă și mai plină de dramatism. Ea trimite — potrivit intenției romancierului — la un „fel de planare a destinului"[3] (mișcare pe care trebuie să o identificăm înainte de toate cu impactul comandamentului istoric supracategorial asupra individualității umane anonime). Titlul romanului, dar în aceeași măsură și ideea sa centrală, sînt în legătură cu un fapt biografic din copilăria autorului care a asociat indestructibil în memorie imaginile dintr-un atlas ornitologic aflat în biblioteca familiei cu sentimentul opresiunii, al autorității paterne inflexibile. Copilăria e o vîrstă a libertății care nu înțelege necesitatea, autoritatea, puterea deținută de ceilalți, maturii **Mutatis mutandis**, această contradicție ireductibilă e urmărită și de-a lungul acestui roman, care transferă în lumina conștiinței mature confruntate cu imperativele paternaliste ale epocii postbelice o intuiție obscură, dar fecundă, a vîrstei infantile. Liviu Dunca devine în felul acesta un alter ego al autorului și caracterul autobiografic al cărții e motivat încă o dată Putem avea mai departe în vedere tema romanului. Cînd Eugen Simion respinge opinia, cu un prea mare grad de generalitate, potrivit căreia Păsările ilustrează raportul dintre libertate și necesitate („dintre individ și societate, dintre angajare și disponibilitate"[4], mai adăugase N. Manolescu) și vorbește despre „povestea unui om revoltat și a unui eșec", iar în ultimă instanță despre „tema puterii"[5], specificul cărții nu apare astfel particularizat într-o mai mare măsură. O circumscriere tematică încearcă și Paul Georgescu atunci cînd afirmă că „romanul lui Ivasiuc este ca tragedia clasică, descrierea crizei morale – existențială și de valori"[6]

---

3. *Romanul românesc în interviuri*, II, partea I, Editura „Minerva" pg. 202 — 203.

4. Nicolae Manolescu — *Alexandru Ivasiuc* : *„Păsările"*, în „Contemporanul", nr. 47 /20 nov. 1970.

5. Eugen Simion — *Eseul românesc: Alexandru Ivasiuc*, în *„Scriitori români de azi"* I Editura „Cartea Românească", 1978, pg. 508 — 514.

6. Paul Georgescu — *„Păsările"* în vol. „Printre cărti" Editura „Eminescu" 1973, pg. 136 — 143

Mircea Iorgulescu include **Păsările** în categoria scrierilor cu tematică retrospectivă: „un timp istoric este evocat sub latura morală, trecutul este supus unei examinări lucide și necruțătoare"[7] Pe de altă parte, un foarte tînăr critic, Ion Bogdan Lefter, descoperă în această carte „un roman al tragediei imposibilității efective de comunicare" Toate aceste judecăți de situare nu fac altceva, prin diversitatea și viabilitatea lor, decît să afirme indirect — complexitatea operei pe care o avem în față. O operă polivalentă din care se pot desface două, dacă nu chiar mai multe romane Pentru că există un roman al lui Liviu Dunca, așa cum există unul al lui Dumitru Vinea și altul al Margaretei, soția sa. Zbuciumul existențial și moral, „dramele" puterii și imposibilitatea erosului interferează, configurate de destinele (aflate sub semnul **hybris**-ului) protagoniștilor din primplan. Dar iată foarte pe scurt subiectul cărții: reîntors după douăzeci de ani de absență în orașul transilvănean în care și-a petrecut copilăria, geologul Liviu Dunca o cunoaște pe Margareta, soția lui Dumitru Vinea, directorul unui mare combinat industrial. Întoarcerea acasă e în același timp și o întoarcere în trecut, ocazia de a rememora cîteva întîmplări esențiale impregnate în propria biografie: conduita familială autoritară a „bătrînului", moartea Ștefaniei, prezența fascinantă a doamnei Ilea (mama Margaretei), activitatea pe șantier, perioada detenției. Liviu Dunca e un personaj aflat sub stăpînirea iremediabilă a confesiunii, un învins care-și trăiește cu luciditate condiția de victimă a abuzului politic, un individ incapabil de a mai concepe viitorul. Tocmai aceste date acumulate în timp ale ființei sale vor grăbi eșecul iubirii pentru Margareta. Dezvoltată pe terenul unor reciproce frustrări potențate retroactiv, dragostea celor doi evoluează în paralel cu „degradarea" personalității autarhice a inflexibilului Dumitru Vinea. Sensibilizat de aspectele umane imediate ale unui accident colectiv de muncă, puternic marcat de moartea muncitorului Iosif Dandu, zdruncinat în convingerile sale absolutiste, directorul combinatului pierde nu numai încrederea în sine, ci și investitura celor ce l-au susținut pînă atunci, între care Victorița, directoarea adjunctă și amanta sa pasageră, și perfidul

7. Mircea Iorgulescu — *„Cufundarea în concret"*, în vol. *„Alexandru Ivasiuc interpretat de "*, Editura „Eminescu", 1980, pg. 129—133.

Mateescu, inginerul-șef. Căzut într-un fel de somnambulism al conștiinței și dezgust al puterii, Vinea parcurge cu indiferență drumul destituirii, al descoperiri vieții adevărate, al umanizării, de fapt Cuplul Liviu Dunca—Margareta se dovedește, în ciuda unor iluzii de moment, lipsit de valabilitate Terorizat de fantoma propriului său trecut, geologul își interzice dreptul la prezumtiva fericire alături de sensibila și frumoasa soție a directorului și părăsește orașul. Ființă delicată, fire bovarică și incapabilă să îndure un nou eșec erotic, Margareta se sinucide, ceea ce înseamnă pentru sotul ei o a doua lovitură năucitoare, definitivă. Personajele romanului sînt tipice, însă nu este vorba despre acea tipicitate proprie prozei tradiționale. Și Vinea, și Liviu Dunca și Margareta (și, alături de ei, Victorița, Cherestețiu, Mateescu) sînt numai pe jumătate eroi de roman care trăiesc, vorbesc și se mișcă. Exponențialitatea lor ideologică primează. În buna tradiție a dramaturgiei lui Camil Petrescu, Ivasiuc, ne propune un fel de personaje - idei, născute din idee și îmbrăcate în formă sensibilă. Prin intermediul lor sînt afirmate convingeri teoretice, principii morale, atitudini sociale. Asfel, în conflictele cărții sînt antrenate nu în primul rînd personajele, ci viziunea lor despre lume. Setea de putere a Victoriței Popa e contrabalansată de idealismul naiv al Margaretei. Realismului pragmatic reprezentat de Dumitru Vinea i se opune metafizica morală a lui Liviu Dunca. Cherestețiu e un bigot al puterii iar Mateescu e un profitor al acesteia. Toate acestea sînt atitudini posibile în ecuația vieții sociale. În romanele lui Ivasiuc esența precede întotdeauna existența. Păsările e, totuși o carte care se apropie destul de mult de iluzia vieții în regim realist. Faptul acesta l-a determinat pe N. Manolescu să vorbească despre „structura dublă a romanului, pe care-l putem citi și ca pe o poveste tradițională, dar și ca ilustrarea unor raporturi de idei, a unor conflicte ideologice"[8]. Aspectul teoretic al tramei epice pare însă mai important. E o trăsătură care explică singularitatea poziției lui Alexandru Ivasiuc între colegii săi de promoție literară (Mircea Ciobanu, Norman Manea, Maria Luiza Cristescu, Romulus Guga, Dana Dumitriu), care, deși dovedind o

8. Nicolae Manolescu — *Alexandru Ivasiuc: „Păsările"*, în „Contemporanul", nr. 47, 20 nov 1970.

Scanned with OKEN Scanner

vocație similară pentru analiza realului și problematizarea mentalităților, sînt mai puțin „filozofi" și mai puțin radicali în planul ideilor metaliterare și în mai mare măsură preocupați de creația propiu-zisă, de descripția vieții și esteuca prozei. Originalitatea lui Alexandru Ivasiuc provine așadar din multiple aspecte ale operei sale. Eugen Simion constata următoarele: „Proza lui subordonează totul (psihologie, tipologie, compoziție, speculație), individul se personalizează prin interogație, prin capacitatea de a fabrica ipoteze, puncte de convergență între mai multe realități. Iată o conștiință modernă despre condiția omului și, fatal, despre literatură"[9]. (Gh. C.)

9. Eugen Simion — *Eseul românesc: Alexandru Ivasiuc,* în *„Scriitori români de azi"*, I, Editura „Cartea Românească" 1978, pg. 508—514

Scanned with OKEN Scanner

vocație similară pentru analiza realului și problematizarea mentalităților, sînt mai puțin „filozofi" și mai puțin radicali în planul ideilor metaliterare și în mai mare măsură preocupați de creația propiu-zisă, de descripția vieții și esteuca prozei. Originalitatea lui Alexandru Ivasiuc provine așadar din multiple aspecte ale operei sale. Eugen Simion constata următoarele: „Proza lui subordonează totul (psihologie, tipologie, compoziție, speculație), individul se personalizează prin interogație, prin capacitatea de a fabrica ipoteze, puncte de convergență între mai multe realități. Iată o conștiință modernă despre condiția omului și, fatal, despre literatură"[9]. (Gh. C.)

9. Eugen Simion — *Eseul românesc: Alexandru Ivasiuc,* în *„Scriitori români de azi"*, I, Editura „Cartea Românească" 1978, pg. 508—514

Scanned with OKEN Scanner

PE DRUMURI DE MUNTE
de Calistrat Hogaș

Proza memorialistică a strălucit în literatura secolului trecut prin condeiul lui Alecsandri, Nicolae Filimon, Grigore Alecsandrescu și Dimitrie Bolintineanu, care au continuat drumul prozei de călătorii statornicit prin Dinicu Golescu și Ion Codru-Drăgușanu

Explorator al muntelui înainte de Mihail Sadoveanu, Calistrat Hogaș este, după cum însuși mărturisește, „amantul nestrămutat al naturii", avînd o sensibilitate deosebită pentru elementul teluric. Format în cercul Vieții românești de la Iași, la stăruința lui Ibrăileanu, secretarul de redacție, Hogaș își pregătește pentru tipar în 1912 volumul „Pe drumuri de munte". Tipărit cu multe greșeli, volumul nu a putut fi pus în vînzare, astfel că a fost tipărit din nou în anul 1914. Dar în acest an ediția fu distrusă de un incendiu care a cuprins redacția și tipografia. Abia în 1921 cartea a fost tipărită cuprizînd două volume : În Munții Neamțului și Amintiri dintr-o călătorie. Memorialul nu este altceva decît istorisirea luminoasă a unei călătorii în Munții Moldovei și un prilej de evocare a unor oameni și locuri memorabile. Fenomenele naturii, spațiu și timpul se îngemănează într-o adevărată simfonie cosmică. Chipul zilei și al nopții, răsăritul soarelui și amurgul, cerul înstelat și furtuna în munți sînt descrise în gesturi de adorație și în viziuni panoramice compunînd o imagine grandioasă desfășurată în tonuri grave. Natura este transfigurată, dînd impresia unei permanente pendulări între real și fantastic. Ea este adusă în prim-plan

și devine expresia concretă a universului Temperament romantic ridicat în lumina echilibrului clasic, autorul memorialului de călătorie percepe natura pictural și psihologic. Liniile arhitecturale ale pădurii îi apar „ca o imensă boltă de templu" și-i crează impresia că „pădurile au suflet și în sufletul lor dragostea de mamă" Ochiul scriitorului mărește și deformează; văzul și auzul construiesc tablouri ce țin de categoria sublimului. Descrierea furtunii în munți din capitolul „Singur" creează imagini apocaliptice propulsînd în lumea basmului tabloul obișnuit din natură. Epitetul general și alegoria, hiperbola sau comparația hiperbolică, acumulările enumerative și personificările metaforice conferă descrierii virtuțile unui poem în proză în care se amplifică proporțiile realității, trecîndu-se în spațiul giganticului și al fabulosului.

Peregrinul pe drumuri de munte face o pledoarie pentru natură, avînd un simț al naturii spontan. În haina unui călător venit de la oraș autorul este copleșit de uimire în fața sublimului din natură. În această ipostază se simte apărat doar de cărturarul erudit, care își creează artificii livrești apelînd la mitologie și la citate latinești. Recurge de asemenea la autoparodie și umor, detașîndu-se de lucruri cu dezinvoltură. Mitologizînd prezentul autorul trece cu ușurință de la sublim și pitoresc la ironie și grotesc, opera sa fiind o expresie a unui vitalism frenetic. „Homerismul delirant al lui Hogaș—spune George Călinescu—nu e de esență clasică, ci e homerismul romantic al lui Victor Hugo, cu aceleași enormități, realisme fantastice și monstruozități"[1]

Prezența omului este fugară, dar sugestivă prin sugestiile și schițele de portret ce vizează moralul și dimensiunea psihologicului. Uneori oamenii sînt gigantizați, avînd dimensiuni colosale, asemenea lucrurilor falnice unde își duc viața (Exemplu sînt tinerii de la Tazălu și ciobanii Huțan și Zgribincea porecliți de scriitor Strîmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră). Acestea sînt simbolizări ale libertății vulturilor—stăpîni ai înălțimilor Admirabil portret feminin este construit în imagini mitologizante

1. Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, 1982, p. 671

„Floricica — o mai frumoasă și mai desăvîrșită cariatidă nu se putea închipui" Uneori ironia și satira sînt infuzate în conturarea portretului fizic sau moral (exemple: cucoana Marieta, jupîneasa Zamfira, Anița Gusata, domnul Georges a cărui știință și pricepere se rezumă la modul elegant de a ține furculița și de a-și aranja freza). Autorul evidențiază bogăția sufletească a oamenilor simpli și necăjiți, ale căror calități morale sînt hărnicia, cinstea și modestia

În haina umorului îngăduitor se insinuează satira socială la adresa demagogiei politice, a justiției și a nepăsării administrației. Jovialitatea este poate nota dominantă a stilului. „Această veselie organică, temperamentală, nu este totuși deopotrivă cu cea a lui Creangă. În distanța care îi separă s-a introdus cultura, pe care el o folosește ca elementul unui contrast humoristic, rezolvat de-a pururi în sensul firii biruitoare. Hogaș este un Creangă trecut prin cultură" „Călătorul Hogaș — spune mai departe Tudor Vianu — este un clasicist, un academizant"[2].

Referindu-se la intuiția primitivismului homeric din psihologia și opera lui Hogaș, criticul Eugen Lovinescu arată că opera este scrisă într-o limbă și „ cu un umor ce amintesc de Creangă... ea datează de cel puțin trei mii de ani, din epoca homerică. Hogaș n-a fost un mare poet liric al naturii românești ca M. Sadoveanu de pildă, ci un aed din faptul lumii... cînd totul era mit. Pentru îndeplinirea misiunii sale de aed Hogaș nu are numai ritmul larg, sonor, ritual al eposului antic, nu are numai grandilocvența homerică, sau frenezia de expresie antică, ci și sufletul antic, sufletul omului primitiv..."[3].

Opera lui Calistrat Hogaș este un mozaic pictoresc deosebit de expresiv, iar scriitorul este un pictor- povestitor.

În pleiada prozatorilor care au creat poeme dedicate naturii, Hogaș se află în descedența lui Alexandru Odobescu prefigurînd tendința de hiperbolizare din Cartea Oltului de Geo Bogza.

---

2 Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*, vol. I, Editura pentru Literatură, 1963, p 118.

3. Apud Vladimir Streinu, *Calistrat Hogaș*, Editura Tineretului, 1969, p. 127—128.

Oare avea dreptate G. Călinescu arătînd că „Hogaș nici n-ar fi putut scrie altceva, inventînd. El e un diletant superior, cu o singură coardă și ca atare un scriitor minor. Însă un minor mare"[4]. (I.I.)

4. Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, 1982, p. 669

Scanned with OKEN Scanner

PESCARUL AMIN

de Vasile Voiculescu

De fapt, ca și în **Ultimul Berevoi**, **Pescarul Amin** surprinde într-o țesătură omogenă atît ordinea sacră a mitului cît și coerența aminiotică a realității palpabile în contextul major al transformărilor istorice. E vorba de instaurarea orînduirii socialiste cînd proprietățile particulare din inima Deltei devin proprietate de stat și cooperatistă „Incidentul" care dezvăluie însă, deconstruind fantasticul — ordinea sacră și coerența amniotică a lumii ține de excesul proceselor naturale ciclice: „Nu se ține minte de cînd Dunărea, umflată de ploi și zăpoare, nu se mai vărsase atît de năprasnic ca-n primăvara aceea. Fluviul era un imens șir de dîmburi rostogolitoare, din coastele cărorase năruiau afară din matcă puhoaie nebune, ce împingeau, înghesuiau în bîrdanele bălților, în cîmpia oablă, în toate rîurile și gîrlele duiumurile de ape furioase ce nu-l mai încăpeau" (în vol. **Capul de zimbru**, Ed. Cartea Românească, Buc 1982, p. 38).

Iar acest exces aduce în gîrla Pociovelișteа morunul – peștele de mare care declanșează drama pescarului Amin. De altfel, în contextul epocii, Amin se află printre expropiații momentului, fiind înainte unul dintre cei mai înstăriți oameni din partea locului. Desigur, nu e vorba de un exploatator propriu-zis, ci pur și simplu, în angrenajul social respectiv, de un gospodar de o mare vrednicie personală, apreciată în fond și de noul regim: „Din cel mai mare pescar al meleagului, stăpîn din moși-strămoși

peste mai bine de trei sferturi din trupul bălții cu vadurile, acareturile și cherhanalele ei, pe Amin noua rînduială a dreptății averilor l-a pus paznic al gardurilor Pocioveliștii. El s-a mulțumit și cu atît, bucuros că-l îngăduie să aibă de-a face cu apa și peștii". De fapt, însăși înfățișarea acestuia pare mai degrabă amfibie, perfect adaptată la biotopul acvatic, în fond o consecință firească a percepției amniotice.

Căci întreaga sa fizionomie emană senzația funcționării optime a mecanismelor biologice: „Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie. Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat în lături, un piept larg cuprinzător, cu albia pîntecului cînd suptă, cînd îmborțoșată cu aer, cu brațele lungi și palme late ca niște lopecioare, coapse și picioare așișderi deșirate, el se scurtează și se lungește în apă, zvîcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele". Și, în asemenea circumstanțe, proiectarea totemică a obîrșiilor nu-i decît un act de transcendere logică a realității imediate: „Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moștenire din moși-strămoși a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgînd din pești. Cînd iese din gîrlă el nu rămîne leoarcă: se zvîntă într-o clipă". Oricum deci, adaptarea la mediul acvatic a atins o finețe desăvîrșită, deci opoziția sa față de intenția inginerului piscicol ține tocmai de această coerență amniotică.

Într-un cuvînt, în conștiința pescarului Amin, aura sacră a ontosului și cunoașterea deplină a mediului ambiant fuzionează într-un comportament de relație ce pare să depășească limitele prescrise traiectului uman: „Tăbăcit de vînt și soare, e încrustat ca de niște solzișuri: locurile porilor îs astupate de mîl și de mîzga peștilor, cu care necontenit se freacă în bulboană. Se poartă tuns ı tărunt și-și rade barba, ca atunci cînd se ridică din străfunduri să poată că :a ochii mari. Să nu-l orbească șiroaie din părul căzut pe față". În realitate, e vorba numai de adaptări și tehnici specifice vînătorilor și pescarilor primitivi care-și subordonau comportamentul sacru dominării medium-ului animal. De altfel, o prezentare aproape ilustrativă a acestui comportament și a tehnicilor e făcută de Voiculescu însuși în povestirea **În mijlocul lupilor**. Ca și luparul respectiv — ultimul licantrop în descendența neamului său — pescarul Amin mai păstrează conștiința actelor de ihtioantropie.

Doar că, actualmente „îmblînzirii peștilor" i se sustrage continuu ferocitatea somnului cu care se află de fapt într-o hărțuială permanentă. De aceea, atunci cînd peștele uriaș pătrunde între garduri, e cuprins de spaima de a nu-l pierde printre degete: „Dar dacă i-ar veni pandaliile să fugă? Si-l roade spaima să nu se opintească în garduri, să i le dea jos palancă, sau măcar să i le găurească si să scape" Iar tensiunea psihică se atenuează numai în momentul în care năvodul de proporții dezvăluie privirii — fulgurant, dar suficient — identitatea monstrului din ape nu somn gigantic, ci morun Atenuare pentru puțină vreme însă, deoarece soluția propusă pentru capturarea pestelui marin urma să disloce atît reprezentarea sacră a ontos-ului, cît si coerența amniotică a lumii. Explicația inginerului piscicol e simplă de altfel și complet desacralizată: „(...) Știm cîtă dinamită să dăm și unde s-o punem ca să nu vatăme decît peștii."

Dar pentru Amin actul are cu totul alte semnificații, iar cînd se convinge că decizia e definitivă se lasă fascinat de magia adîncurilor și într-un moment de halucinație are revelația strămoșului „animal": „îl urmări lăuntric ca într-o răsfrîngere de oglindă magică. Arhanghelul apelor? Nu. Acum știe: nu e morun, este răs-strămoșul său, legendarul, de care i se povestise. Urcase din alte lumi de ape, de departe, se altoise cu băștinașii și întemeiase între brațele fluviului neamul cel tare al Aminilor. Le dase lege: să nu se atingă de moruni. Apoi pierise fără urmă într-o furtună". După cum se observă, ordinea sacră dublează în fond coerența amniotică a realității palpabile și hotărîrea delirantă din final are drept scop în subconștiința personajului salvarea raiului din ape: luxuriența bălților din Deltă. (P. G.)

PÎLNIA ȘI STAMATE

de Urmuz

„Roman" de reasamblare semantică a unor efigii culturale sfărîmate de Urmuz. A apărut antum în revista „Cugetul românesc", Buc. I, 2, 1922.

Mai puțin absurd decît pare la prima vedere, Pîlnia și Stamate e în realitate o parabolă a condiției umane surprinsă în momentul tranziției de la modelul cosmologic de tip mitic la cel de tip scientist. Iar această tranziție capătă — prin drama erotică a lui Stamate — o turnură parodică, prozatorul relevînd de fapt procesul de mumificare a modelelor de tip mitic cu opțiunea finală a personajului pentru „infinitul mic", altfel spus pentru promisiunile microfizicii. De altminteri, Stamate e un funcționar „savant" și preocupările sale îmbrățișează întregul evantai al tradiției culturale. Pe de altă parte, însăși arhitectura locuinței sale reflectă această „structurare" cosmică a preocupărilor, precum și tendințele psihosomatice ale personajului. În fond, Stamate e legat placentar de cosmoviziunile de tip mitic reflectat în ambianța domestică a celor „trei încăperi principale".

Ordinea e, firește, intelectivă, fundamentul cultural al obîrșiilor fiind sugerat de protecția acvatică a informației stabilizate scientist prin calcule și probabilități: „În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în

cearșafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazata pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a „lucrului în sine" (...) (în vol. Pagini bizare, Ed. Minerva București, 1970, p 7) Urmeaza apoi enumerate haotic elemente ale existenței curente. „(.) un cățel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținînd în mînă o sintaxă și... 20 de bani bacșiș... Restul nu prezintă nici o importantă" într-adevăr, dar prozatorul atrage atenția asupra unor indicii definitorii pentru sesizarea apartenenței mitice a spațiului respectiv

Înainte de toate se precizează că obscuritatea domină în chip absolut în această cameră izolată aproape perfect de restul lumii, iar alternanța noapte-zi, evidențiază prin tubul de comunicare cele două viziuni cosmologice disjuncte: „Trebuiește însă reținut că această cameră, vecinic pătrunsă de întuneric, nu are nici uși, nici ferestre si nu comunică cu lumea din afară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolemeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit și inutil..." Ca și „cearșafuri(le) ude", întunericul e un indiciu al haosului din care coagulează cosmosul mitologiilor, iar „cele șapte emisfere" trimit la sistemul geocentric— consacrare oficială a unei perspective mitologice.

Concomitent însă, privelișteа diurnă trădează desacralizare și percepție științifică a lumii. Total desacralizat — și chiar devalorizat — cosmosul întreg devine astfel derizoriu și fără sens: „Auto-Kosmosul infinit și inutil...". Iar dacă prima cameră fundamentează într-un fel sau altul obîrșiile, a doua în schimb sugerează doar propensiunile psihosomatice ale personajului, sulemenirea pereților, „conform obiceiului oriental", marcînd tensiunea adulterină a eroticii lui Stamate. „A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast, și conține tot ceea ce luxul are mai rar și mai fantastic... Nenumărate covoare de preț, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, căptușesc colonadele sălii, iar imensii ei pereți sînt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori măsurați, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare".

De fapt, logica interna a textului poate fi urmarita in întreaga desfășurare a reasamblarii efigiilor culturale, a doua încapere făcînd legatura, „prin o trapa făcuta în dusumea", atît cu penumbra paleontologica a speciei, cît si cu posibilitatile sale evolutive Apare evident, sugestia speluncii ca spatiu consacrat („sala de receptii"), dar mai ales sînt luminate obîrsiile simbolizate prin tarus nelipsind, desigur, nici indiciile unui potential progres (unul din capetele canalului racoros, capatul care nu se stie unde se termina) „De aici, prin o trapa facuta în dusumea, se ajunge din partea stîngă, în subt-pămînt ce formeaza sala de receptie, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în miscare cu manivele, se patrunde într-un canal răcoros, al cărui a unul din capete nu se stie unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere secundă, cu pămînt pe jos si în mijlocul căreia se află bătut un tărus, de care se află legată întreaga familie Stamate "

Proeminenta spatială are, în context, valoarea unei integrări cosmice si în prima parte a „romanului" preocupările întregii familii converg spre modelele cosmologice de tip mitic Astfel, în chip de distracție, tatăl, mama și fiul se uită cu binoclul printr-o spărtură a canalului în Nirvana unde chiar aruncă cu cocoloase de pîini ori coceni de porumb, sau pur și simplu inimează în sala de recepție reîntoarcerea la haos „Alteori, pătrund în sala de recepție și dau drumul unor robinete expres construite acolo, pînă ce apa, revărsîndu-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, cînd cu toții trag atunci, de bucurie, focuri de pistol în aer." Stamate de altfel cultivă cu grijă un asemenea comportament familial prin manipularea adecvată a bunurilor simbolice, vîrsta însăși a personajelor dovedindu-se mitologică.

Într-adevăr, atît Stamate, cît și fiul său Bufty ajung să desfășoare acțiuni ce țin de tradiția basmului; la un an personajul își face armata pentru a-și ajuta doi frățiori șomeri, iar fiul său Bufty la patru ani posedă deja „avere personală". Și obiceiul de a lua „seara, prin biserici, instantanee de pe sfinții mai în vîrstă" capătă astfel o semnificație materială precisă, pe lîngă cultivarea bigotismului religios în propria familie. Altminteri, tocmai în acest context intervine și drama în viața și preocupările filosofice ale lui Stamate: „Într-una din zile, lui Stamate, ocupat fiind cu

obișnuitele sale cercetări filosofice, i se păru, o clipită că a pus mîna și pe cealaltă jumătate a „lucrului în sine", cînd fu distras de o voce femeiască, o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă și se auzea în depărtare, pierzîndu-se ca un ecou."

O dramă grefată pe mitologia greacă, dar numai ca semn al imposibilei reîntoarceri, pentru că astuparea urechilor cu ceară — conform canoanelor — nu anulează tentația, ci, dimpotrivă, îi aduce doar fructul erodat și desacralizat al mumificării Tradiției: „Sirena deveni însă tot mai provocatoare... Ea îl urmări pe întinsul apelor, cu cîntări și gesturi perverse, pînă ce o duzină de Driade, Nereide, Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri și adîncuri și să aducă pe o superbă cochilie de sidef o inocentă și decentă pîlnie ruginită". Or, în contextul major al mumificării cosmocaliilor (= modele cosmologice estetice) de tip mitic, pîlnia e chiar un substitut al scoicii ca simbol al erosului și al fertilității. Iar în sens cultural (și literar) pîlnia devine o metaforă a scării izvoarelor mitului Atitudinea lui Stamate însă față de obiectul adorației sale e tradițională, cu toate acestea satisface în același timp necesitățile acuității științifice.

În consecință, prozatorul o prezintă ca atare: „Confuz, înnebunit, dezagregat. Stamate abia putu să apară cu căruciorul prin canal. — Fără a-și pierde însă cu totul sîngele rece, azvîrli el de cîteva ori cu țărînă asupra pîlniei și, după ce se ospătă cu puțină fiertură de ștevie, se aruncă, din diplomație, cu fața la pămînt, rămînînd astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dînsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului". Și „procedura civilă" dezvăluie în fond reminiscențe ale comportamentului magic, comportament căruia i se circumscrie și acuplarea propriu-zisă prin parcurgerea fulgerătoare a pîlniei împodobite actualmente cu flori și fixate paralel cu tubul de comunicație. Dar erotica mecanomorfă, aptă în convingerile personajului „să satisfacă și cerințele dragostei, și interesele superioare ale științei", detașează prin concurența dintre tată și fiu semnificația etimologică din titlu.

De fapt antroponimul Stamate are în neogreacă un sens de invocare privind prolificitatea: „Să fie ultimul copil dorit!" precum latinescul Statius, italianul Ferme ori românescul Oprea. De asemenea Bufty trebuie

pus în legătură cu substantivul „bufte" (= pîntece), poreclă dată omului gras și pîntecos. Într-adevăr, portretizarea fiului ține cont de aceste conotații: „gras, blazat și în etate de patru ani", după cum, din ultimele sugestii ale textului, „soția tunsă și legitimă a lui Stamate" pare să aibă și ea atribute mecanoforme, din moment ce soțul dezamăgit în aventura sa extraconjugală îi „dădu în grabă o vopsea" și apoi „o cusu într-un sac impermeabil, în scopul de a păstra mai departe, intactă, tradițiunea culturală a familiei." Surpriza pare să țină deci de domeniul muzicii atestînd astfel supoziția unei pîlnii de gramofon.

Prin urmare, din punct de vedere metafizic, **Pîlnia și Stamate** e o „fuchsiadă" întoarsă (P.G.).

Scanned with OKEN Scanner

POVESTEA LUI HARAP-ALB

de Ion Creangă

Cel mai reprezentativ basm al creației lui Ion Creangă a apărut la 1 august 1877 în revista ieșeană „Convorbiri literare". În aceeași lună, Eminescu reproduce „Povestea lui Harap-Alb" de Ion Creangă în ziarul conservator „Timpul" din București.

În 1890, basmul va fi inclus în primul volum din „Scrierile lui Ion Creangă" care cuprindea **Poveștile** și **Moș Nichifor Coțcariul**, Editor H. Goldner, Prefață A. D. Xenopol și o bibliografie de Gr. I. Alexandrescu.

Fără îndoială o capodoperă, „Povestea lui Harap-Alb" este cel mai reprezentativ basm al lui Creangă nu pentru că în el sînt cumulate majoritatea temelor, motivelor, modalităților narative specifice basmului, ci pentru că relevă, în cel mai înalt grad conștiința scriitoricească a lui Creangă, faptul că opera literară este o plăsmuire artistică a realității cu multiple valențe psihologice, etice și estetice.

În contextul „Poveștilor" acest basm încununează talentul narativ al scriitorului, prefigurînd apogeul la care va ajunge arta sa în „Amintiri din copilărie".

George Munteanu („Introducere în opera lui Ion Creangă", Editura Minerva București 1976) a spus despre „Povestea lui Harap-Alb" că este „veritabilul bildungsroman fantastic al epicii noastre, în cel mai cuprinzător sens al cuvîntului"

Cum este bine știut, poveștile lui Creangă au un caracter realist, fantasticul fiind umanizat și puternic individualizat.

Într-o structură naratorială bine închegată, scriitorul integrează fapte, întîmplări, oameni a căror viabilitate rezultă din totalitate. Ethosul narațiunii e cel specific basmului, dar de la început, ne dăm seama că în lumea fabuloasă este conținută o realitate social-istorică determinată: „Amu cică era odată într-o țară un crai care avea trei feciori... Și apoi, pe vremurile acele, mai toate țările erau bîntuite de războaie grozave, drumurile pe ape și pe uscat erau puțin cunoscute și foarte încurcate și de aceea nu se putea călători așa de ușor și fără primejdii ca în ziua de astăzi"

Mobilul realist uman, în virtutea căruia se desfășoară faptele cu legile care guvernează dialectica lumii ni se revelează pretutindeni:

„— Hei luminate crăișor ! Cel-de-sus varsă darul său și peste cei neputincioși; se vede că așa place sființei sale. Nu căuta să mă vezi gîrbovă și strențuroasă, dar, prin puterea ce-mi este dată știu dinainte ceea ce au de gînd să izvodească puternicii pămîntului și adeseori rîd cu hohote de nepriceperea și slăbiciunile lor".

„Povestea lui Harap-Alb" conține principalele elemente care corespund terminologiei basmului fantastic, stabilită de cercetătorul sovietic V. I. Propp („Morfologia basmului" traducere de R. Nicolau, introducere de R. Niculescu, Buc., Ed. Univers 1976).

Bazată pe universala luptă dintre bine și rău, confruntarea dintre cele două forțe simbol se menține în sfera normalității existenței.

Structura compozițională are ca element constitutiv călătoria pe care o întreprinde Harap-Alb, care devine un act inițiatic în vederea formării eroului pentru viață.

Episoadele ce delimitează momentele cheie înscrise pe traseul sublimei aventuri a eroului, sînt motivate de urmărirea personajului care devine o entitate constructivă și nu de intenția realizării unei sinteze a principalelor teme și motive caracteristice basmului, cum s-a afirmat.

Încă de la început, fiul cel mic al Craiului își va dovedi calitățile de erou, fiind afectat de dojana tatălui său mîhnit de nereușita celor doi fii mai mari. Prin milă și bunătate, crăișorul „își face auxilii care îl scot din impas" (G. Călinescu). În primul rînd, Sfînta Duminică, cu ajutorul căreia obține cel mai important dintre „ajutoarele" sale, calul.

Scanned with OKEN Scanner

Întîmplarea cu tatăl îmbrăcat în pielea de urs se produce într-un context motivațional menit să probeze voinicia tînărului. Apoi, avînd de făcut o lungă călătorie, tatăl ține să-și instruiască fiul, dîndu-i o serie de sfaturi înțelepte, rezultat al unei îndelungate experiențe de viață.

Conflictul este determinat de nerespectarea sfaturilor părintești, eroul fiind nevoit să refacă experiența de viață a tatălui, pe care-l purtase calul în tinerețe prin aceleași locuri. Întîlnirea cu Spînul prilejuiește astfel o îndelungată confruntare dintre cele două forțe, simboluri ale binelui și răului. Spînul, „impostor", ajuns nepotul împăratului Verde, vrînd să-l piardă, îl supune pe Harap-Alb la diferite încercări. Construite cu o artă desăvîrșită, episoadele în care Spînul îl trimite pe Harap-Alb să aducă sălăți din grădina ursului, pielea cerbului din pădure, bătută cu nestemate și pe fata împăratului Roș, sporesc tensiunea narativă. Cea de a treia încercare menită să o aducă pe fata împăratului Roș, presupune la rîndul ei alte trei încercări, cifra ezoterică trei, revenind în mai multe rînduri. Eroul se află într-o nouă situație limită, confruntîndu-se cu o altă forță malefică, **omul roșu.**

Probele la care este supus în continuare, sînt menite a-l pregăti ca viitor conducător, moștenitor al tronului unchiului său, dar și în vederea căsătoriei. Supunerea fetei, „o farmazoană cumplită" căreia trebuie „să-i strîmbi gîtul oleacă, să se învețe ea altă dată a mai purta lumea pe degete" este necesară întemeierii unei căsnicii în care femeia trebuie să asculte de bărbat. Din toate încercările, Harap-Alb iese cu bine prin intermediul a noi „ajutoare": furnicile, albinele și cei cinci giganți fabuloși: Gerilă, Flămînzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă.

În final, Harap-Alb, ajutat de calul năzdrăvan este repus în drepturi iar „Impostorul" este demascat și pedepsit în numele eticii populare.

Eroul, purificat prin suferință, săvîrșește un act de inițiere în legile vieții și este pregătit pentru tron și pentru căsătorie, dobîndind „suprema fericire prin iubirea vitejește cîștigată".

Sublimarea „simbolului fantastic" în realitatea umană se repercutează cu claritate în conturarea psihologiei personajelor.

În desfășurarea epicului, într-un proces bine motivat, personajele sînt puternic umanizate, ceea ce permite individualizarea lor și crearea unor psihologii complexe pe care nu le întîlnim în basmul folcloric

Harap-Alb devine un erou exemplar, nu prin însușiri miraculoase cum se întîmplă în cazul eroului din basmele populare, ci prin extraordinara lui autenticitate umană Stăpînit adeseori de frică, plin de ingenuități și slăbiciuni omenești, este nevoit să dea cele dintîi probe de curaj și bărbăție Bunătatea și mila relevată din primul episod îl situează în registrul simbolic al forței binelui Prin ele își face ajutoare care îl scot din impas Înfrîngerea propriilor slăbiciuni în procesul anevoios al devenirii îl conduce la dobîndirea conștiinței de sine și a libertății sale morale Cele două episoade în care Harap-Alb aduce sălăți din grădina ursului și pielea cerbului bătută cu nestemate, constituie un elogiu adus omului în lupta cu forțe mult mai puternice dar situate la nivelul inferior al gîndirii „Dar cu toate aceste, trebuie să știi, nepoate, că unii oameni îs mai ai dracului decît dracul; nu se astîmpără nici în ruptul capului, măcar că au pățit multe, tot cearcă prin pădurea lui să vadă nu l-or putea găbui cumva?"

Eroul individualizat și prin nume are de înfruntat multe primejdii fără de care destinul său de conducător plin de înțelepciune, receptiv la durerile și suferințele celor mulți nu s-ar fi împlinit

„Cînd vei ajunge și tu odată mare și tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr și vei crede celor asupriți și necăjiți, pentru că știi acum ce e necazul"

Lui Harap-Alb îi este opus Spînul, simbol al forței răului, întruchipînd inumanul.

Ca și în cazul celorlalte personaje, scriitorul își menține personajul în cadrele realiste.

Prefăcut, schimbîndu-și înfățișarea, manifestînd o falsă solicitudine, Spînul reușește să-l determine pe fiul de crai să-l tocmească în slujba sa, în ciuda consemnului părintesc. Intrat în slujba fiului de crai, își construiește un plan minuțios de supunere a acestuia Prin viclenie și stratagemă diabolică reușește să-l subordoneze, schimbînd identitatea fiului de crai În continuare, „impostorul" se comportă ca un adevărat tiran care face din înjosirea omului propria lui „religie" Viclean, neîndurător, îl supune pe Harap-Alb unor încercări menite a-l duce la pieire. În final, este demascat și pedepsit în numele dreptății și al demnității, aspirații etern-umane

Scanned with OKEN Scanner

Cei cinci năzdrăvani care-l însoțesc se înscriu, de asemenea, în sfera umanului, reprezentînd un portret grotesc-caricatural în care o trăsătura dominantă este îngroșată pînă la limita absurdului și capătă dimensiuni fantastice Gerilă este o „dihanie de om", „Flămînzilă" „o namilă de om" Setilă „o nanie de om", Ochilă „o schimonositură de om", iar Păsărilă Lăți-Lungilă e „o pocitanie de om" Fiecare îl ajută pe Harap-Alb să treaca probele la care îl supune împăratul Ros, drept răsplată pentru omenia sa Prin ei, Harap-Alb constată ciudățeniile ființelor umane, între care unii de tipul lui Ochilă, pot vedea lumea pe dos, avînd astfel prilejul să cunoască mai bine psihologia umană și să afle că „tot omul are un dar și un amar· . unde prisoseste darul nu se mai bagă în seamă amarul"

Alte ființe miraculoase: în primul rînd calul, cel mai prețios dintre „ajutoarele" eroului, albinele, furnicile alcătuiesc elementul fabulos specific basmului

În „Povestea lui Harap-Alb" Creangă a retopit structurile epice tradiționale într-un stil puternic individualizat care poartă amprenta modernității

Înscriindu-se în rîndul naratorilor dramatizați, Creangă transformă povestirea într-un adevărat spectacol. Caracterul dramatic al narațiunii rezultă din folosirea dialogului, ponderea elementelor vizuale și auditive, din construcția gradată a momentelor cheie care alcătuiesc sublima aventură a eroului.

Analizînd problemele de limbă și stil, ne întîmpină aceleași elemente de modernitate conținute în pluralitatea textului, în acea subtilitate inanalizabilă a limbajului. „Povestea lui Harap-Alb" devine un spațiu al „plăcerii textului", o operă ce desfată prin limbaj.

„Povestea lui Harap-Alb" este o sinteză a spiritualității românești, cumulînd o întreagă filosofie asupra vieții, prin care poporul român ființează în lume, înscriindu-se astfel în rîndul valorilor eterne și ale umanității

Ion Creangă se situează între marii scriitori ai lumii ca Flaubert Turgheniev, Dickens, Rabelais (M.N.)

PSEUDOKYNEGETIKOS

de Alexandru Odobescu

Foarte diversă, erudită și savantă, expresie a unui temperament clasicist prea puțin moderat, opera lui Alexandru Odobescu își află în Pseudokynegetikos adevăratul său loc geometric. Convocate la dialog, stîrnite de imperativul unei teme unice – vînătoarea –, arta plastică, filologia, arheologia, muzica, literatura, istoria, folclorul sînt făcute să se întîlnească, mai în glumă, mai în serios, între coperțile unei cărți bizare, un fel de patchwork intelectual, pus sub oblăduirea unui titlu bun purtător de curiozitate, în care ideea „falsului", a pseudotextului e afirmată cu o superioară nonșalanță. Și dacă e adevărat că din punctul de vedere al pragmaticii cinegetice scrierea lui Odobescu nu reprezintă decît un „fals tractat de vînătoare", e la fel de adevărat că din perspectiva operei perfecte, cu modelul în „Laokoon"-ul lui Lessing, pe care autorul o visează în chiar cuprinsul „încercării" sale, cititorului nu i se oferă decît tot o pseudolucrare, un proiect, o schiță, destul de sumară, deși savuroasă, a unei problematici exhaustive. „Falsitatea" referențială pe care și-o asuma aici Odobescu e, prin urmare dublă, taxonomică și tehnică în același timp, însă această condiție a obiectului declarat neveritabil se află înscrisă în chiar regula jocului literar propus. G. Călinescu a văzut în autorul lui, „Mihnea Vodă cel Rău" un om de gust, cu o cultură rafinată, însă lipsit de imaginație. Absența din personalitatea sa artistică a acestei ultime trăsături e în măsură să ne explice întreaga strategie a operei. Scrisul lui Odobescu nu înseamnă niciodată invenție a unui subiect, ci reconstituire,

recompunere, parafrază. Neputîndu-se constitui într-un resort al creației ipoteza ficționalizării realului cedează locul spiritului digresiv și analogic. Pretextul, preexistența ideii, a unui cadru normat devin astfel obligatorii. Nu doar, „Istoria arheologiei" și „Tezaurul de la Pietroasa" sînt variațiuni pe teme date fals încadrate generic, ci și nuvelele istorice – mici studii de arheologie lingvistică și inginerie textuală avant la lettre! Cît despre **Pseudokynegetikos**, aceasta e carte concepută sub directa presiune exterioară a unei obligații aproape străine literaturii. Un oarecare C. C. Cornescu îi ceruse autorului o „precuvîntare" la manualul său de vînătoare. Fără a putea să-și refuze prietenul, dar declinîndu-și orice competență în materie, recunoscîndu-și franc viciul reveriei livrești, și plăcerea contemplației estetice, totuși neuitînd nici o clipă condiționarea materială a inițiativei sale împinse de la spate, Odobescu se trezește alcătuind un fals „cuvînt înainte", mult mai întins ca număr de pagini decît însuși opul pe care ar fi trebuit să-l recomande. Imprevizibila „prefață" e pusă pe hîrtie repede, doar în cîteva luni, în primăvara lui 1874, într-un superb elan de erudiție dublat de patosul confesiunii directe, posibilele excese culturale fiind temperate la tot pasul de ironie și autoironie, de umor și o surprinzătoare (la un clasicit) înclinație spre parodie și calambur Ieșită de sub teascurile „Tipografiei Statului" în vara aceluiași an, cartea lui Odobescu „reprezintă în literatura noastră unul din momentele ei festive, de o prospețime și de o posteritate inepuizabilă și care a izbutit să-și creeze nu numai propria literatură, dar chiar și o tradiție"[1]. Încadrarea operei într-o specie literară anume a părut de la bun început dificilă. Comentînd-o cu interes într-un număr al „Convorbirilor literare" din 1875, Eminescu a sesizat aspectul ei de mozaic în stil epistolar, asemănînd-o cu „pictura (sic!), care cearcă a imita prin b căți de marmoră, de piatră, colorată, de sticlă sau de lut ars, colorile naturii"[2]. Ulterior, s-a căzut de acord ca acest tratat „așa îngreuiat de tot felul de petice și surcele, adunate de pretutin-deni "(cum apreciază chiar autorul), este, de fapt,

1 Perpessicius — *Pseudokynegetikos*, în „Scriitori români", II, Ed „Minerva", 1986, pg. 91—101

2 Apud Vladimir Streinu — *Al. Odobescu*, în „Clasicii noștri", Editura „Tineretului" 1968, pg. 7—28

primul veritabil eseu al culturii noastre, o demonstrație de înzestrare enciclopedică și inteligență analitică (tip Winckelmann, Hașdeu și Renan), de virtuozitate retorică și știință a divagației, un „Voyage autor de ma chambre" (căci Xavier de Maistre pare a-i fi servit lui Odobescu de model) în variantă autohtonă.

Încăperea figurată în care se petrece călătoria odobesciană înseamnă două lucruri: biblioteca savantului și memoria individului contingent, cel care în copilărie fusese fermecat de lumea inefabilă a vînătorilor tămădăieni din Cîmpia Bărăganului. Metafora plimbării, a hoinărelii este prezentă explicit, și asta nu o singură dată, în cuprinsul volumului. Colinda prin timpuri și spații, „căutînd cu ochii, cu auzul și cu inima, priveliști, răsunete și emoțiuni vînătorești" se desfășoară cam la voia întîmplării, de unde rătăcirea de rigoare într-o sistematică fără sistem și caracterul „fantastic" paradoxal, „neserios" al întregului periplu. Dar aceasta, chiar aceasta pare să fie condiția de existență a eseului. Cînd G. Călinescu afirmă că **Pseudokynegetikos** este „un magazin de bric-á-brac literar, cuprinzînd orice subiect artistic, de la descripția exactă de amator a unui tablou pînă la cuplet" și că autorul operei „bate cîmpii cu grație pe simpla firmă verbală a vînătoarei"[3], el nu formulează astfel un reproș, ci aproximează tocmai trăsăturile specifice ale unui gen literar nu la îndemîna oricui. O cercetare a fizionomiei cărții ne poate da o idee și mai exactă despre categoria literară tipologică pe care o ilustrează. Organizată în 12 capitole (între care ultimul „cel mai plăcut pentru cititor", este compus din simple puncte de suspensie, punîndu-ne deci înainte o inedită „opera aperta"!), precedată de un „coprins" savuros ce distribuie accentele tocmai pe caracterul imprevizibil al asocierilor, substanța „falsului tractat" respectă totuși o anumită ordine tematică. Prima secvență e desfășurată în jurul unui motiv autobiografic, privilegiind evocarea, descrierile de natură, aducînd în prim-plan imensitatea ierboasă a Bărăganului populat de dropii și miraje, cutreierat de căruțele vînătorilor, învăluit în farmecul încremenit al amiezelor și în blîndețea nopților sale sonore. În ciuda

3 G.Călinescu — *Al Odobescu*, în „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent", Ed. „Minerva", 1982, pg. 343—358.

aspectului său pronunțat filologic, dezbătînd „metafizica" problemă a deosebirilor inclusiv gastronomice dintre „turdus" (sturz) și „sturnus" (graur), capitolul al II-lea nu e lipsit de umor, scoțînd în evidență laturile simpatice, hilare ale erudiției. În continuare autorul găsește de cuviință să ricaneze la adresa manualului alcătuit de amicul său Cornescu, taxîndu-i cu o jucată naivitate omisiunile și unele imprecizii, însă cerîndu-și imediat cuvenitele scuze pentru aceste practic vorbind inutile „nazuri de lăcomie literară". Din capitolul următor aflăm că ceea ce tocmai citim nu este decît un fals tratat despre un adevărat Tratat asupra operelor de orice natură pe care le-a ocazionat de-a lungul timpului cinegetica în cultura umanității Este examinat posibilul conținut al acestei masive exegeze, sînt prezentate cu desăvîrșit rafinament descriptiv cele trei embleme ideale ale domeniului în discuție: statuia antică a Dianei cu ciuta de la muzeul Louvre, „Diana de Poitiers" a sculptorului Jean Goujon și gravura lui Dürer înfățișînd o scenă din viața sfîntului Hubert, patronul vînătorilor. Astfel se încheie secvențele de tatonare și pregătire a terenului, spre a pătrunde mai departe în materia propriu-zisă, de strictă cercetare iconologică și livrescă. Reflexele artistice ale vînătorii în cadrul sculpturii, muzicii, literaturii și picturii alcătuiesc substanța capitolelor V—IX. Tehnica bricolajului își intră acum liniștită în drepturile sale cele mai intime și un adevărat galop de erudiție punctează paginile cu o cascadă întreagă de nume, trimiteri, citate, paralelisme. Subsolurile paginilor înregistrează curentul continuu al unei munci de documentare bibliografică așa de scrupuloasă și adusă la zi, că taie respirația. Sînt artiști în fața cărora Odobescu se simte obligat să zăbovească exegetic, cu încîntare, alții sînt doar pomeniți, catalogați în virtutea unei firești deprinderi a nomenclaturizării, vestigiile antichității reține consecvent atenția autorului, domeniile artistice, epocile istorice se succed și se amestecă într-un vălmășag de impresii, ca sub rotirea unui uriaș caleidoscop, într-o dizertație sclipitoare, de o simpatică pedanterie, lăsată la cheremul spiritului asociaționist și cultivînd cu nepăsare neprevăzutul. „Cînd pleacă omul la vînătoare, nu știe de unde-i sare iepurele!" notează plin de umor Odobescu la începutul capitolului VII. Procedeele de relativizare și discreditare a gravității discursului său (care în absența umorului se poate lesne transforma într-o

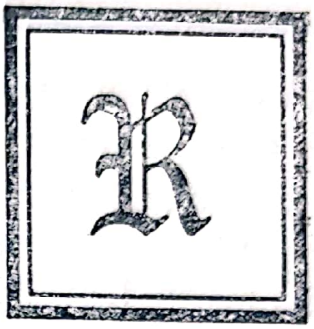
fadă prelecțiune academică) nu sînt puține și nici de toată mîna. Iată numai cîteva exemple: docta expunere de motive privind alcătuirea marelui tratat tematic în linia „Laokoon"-ului, despre care e vorba în capitolul IV al eseului, alunecă încet-încet, în deriziunea amănuntelor nesemnificative, pentru a asista în final la o dispută plină de haz „de cauda canis" (despre coada cînelui); în capitolul VI, dedicat muzicii, între melancolica evocare a unui moment autobiografic în legătură cu Uvertura de vînătoare a lui Méhul și sobra examinare a „Freischutz"-ului lui Weber, își face apariția, pe nepusă masă, și o veselă poezioară de Béranger cu privire la frecventa încornorare conjugală a naivilor și neobosiților vînători; în altă parte o cuminte discuție etimologică, avînd ca subiect originea noțiunii de „pictură", trece paradoxal și prin teoria selecției naturale a lui Darwin și ajunge „inocent" la concluzia că „viața întreagă a universului se rezumă la aceste două cuvinte: Vînătoare și Amor!". Apoi însăși semnificația epigrafului latin („dificiles nugae" — nimicuri obositoare sau „glume nevoiașe", în versiunea autorului), sub acoperirea căruia se desfășoară erudiția compozită a cărții, are funcția de a dezamorsa naivitatea celui ce ar lua în serios pretinsul savantlîc al acestei pseudoexpediții cinegetice. Și dacă materia propriu-zisă escamotează pe alocuri umorul și curge totuși cu o anume lentoare ceremonioasă (căci autorul e un maestru al perioadelor sintactice, uzînd de o frazare uriașă care „întrece în orice caz marginile respirației noastre"[4], sumarul operei ne dezvăluie un Odobescu ghiduș, integral jovial, pe deplin conștient de hazul divagaționist al cercetării sale. Rezumatul capitolului IX, ultimul din seria excursurilor istorice-artistice, arată astfel: „<<La Carpați mi-am adus jalea!>> — Poezie prelinsă și dichisită — Prepelicarul în geantă și bicațina în vînt — Tiroleză fără acompaniament de muzică — Steeple-chase sistematic de-a curmezișul artelor vînătorești — Uf! să răsuflăm un moment subt umbrarul lui kyr Ioniță Buzdrună." Prin capitolele X și XI cartea se încheie cu descrierea unei călătorii pe plaiurile Buzăului și relatarea unui basm avîndu-l ca protagonist pe „Feciorul de împărat cel cu noroc la vînat". Chiar dacă unii comentatori, între care Vladimir Streinu,

4. Vladimir Streinu — *op cit*

au luat în serios această creație după tipar popular, admirîndu-i bogăția sintactică și lingvistică, precum și „marca erudiție folclorică", e de observat că în cele din urmă Odobescu înclină tot spre glumă și pastișă livrească, punînd în gura feciorului de împărat versuri din François Villon și El Cid Campeador, sau introducînd în comentariul său final o parafrază după Catul și un fragment tradus din meditațiile lui Lamartine. Caracterul „artificial și bastard" al basmului a fost, în schimb, observat de Tudor Vianu, care-i reproșează autorului „lirismul exagerat și dulceag"[5], fără a sta să se gîndească dacă stilul însuși nu are cumva aici o menire ironică Nefiind o operă de fictiune și neavînd o mizã de factură epică în măsură să țină treze atenția și curiozitatea cititorului, Pseudokynegetikos rămîne o lucrare literară seducătoare în care stilul reprezintă totul și încă ceva pe deasupra. Cînd spunem „stil" nu ne gîndim doar la formularea frazelor și originala administrare a elementelor de vocabular, prin asocierea cuvîntului neaoș cu termenul savant, neologistic, și nici doar la frecventa integrare în operă a versificărilor populare și a formelor idiomatice tipice, nu ne gîndim doar la superbul aliaj de oralitate colocvială și dizertație academizantă, ci și la compoziția întregului, strategia ligamentării părților la tactica perpetuei derive semantice în căutarea ultimelor implicații, fie ele serioase sau nu, ale temei în discuție. Stilul lui Odobescu vine din „originalitatea lui unică de a fi un clasic și un clasicist care nu s-a încadrat în formele tradiționale."[6] (Gh. C)

5 Tudor Vianu — *Scriitori savanți* Al Odobescu, în „Arta prozatorilor români" E.P.L., 1966, pg. 196—205

6. Vladimir Streinu — *op. cit*



RĂSCOALA

de Liviu Rebreanu

Bun cunoscător al frămîntărilor, durerilor și aspirațiilor țărănimii române, Liviu Rebreanu proiectase o trilogie în care urmau să se oglindească aspecte ale vieții din Transilvania, Muntenia și Moldova. Mai puțin Moldova, primele două provincii și-au găsit imnograful în Rebreanu, autor al capodoperelor „Ion" și „Răscoala". Ca și creația epopeică din 1920, „Răscoala" apare la capătul unui îndelungat proces de distilare în creuzetele laboratorului de creație al prozatorului a ceea ce a însemnat anul 1907 în istoria noastră: uriașa vîlvătaie care a aprins satele române în dorința seculară a țăranilor de pămînt.

Condiția lucrătorului agricol în raport cu pămîntul care este „însuși rostul lui de a fi"... pentru că este „sfîntul pămînt inspirator care ne-a modelat trupul și sufletul, care prin soarele și apele și munții și șesurile lui ne-a dăruit toate calitățile și defectele cu care ne prezentăm azi în lume" (din vol. „Discursuri de recepție la Academia Română". Editura Albatros, București, 1980, pag. 284) a fost o preocupare permanentă a lui Rebreanu de la începuturile lui literare, avînd convingerea că pămîntul acesta „parcă nici nu poate produce decît numai români" (idem, pag. 284).

Luînd contact cu opere de inspirație rurală din literatura universală, aparținînd lui Balzac, Maupassant, Reymont, Zola, Rebreanu a urmărit să creeze o operă în care oamenii să rezulte nu „din analize, ci din fapte" Elaborarea romanului „Răscoala", care se întinde pe aproape un sfert de

secol, a fost mai mult decît un chin, scriitorul mărturisind: „pentru mine creația e mai mult dureroasă decît agreabilă"

Parcurgînd lucrarea scriitorului german Gerhardt Hauptmann, „Țesătorii", în care se aduce în scenă proletariatul silezian, Rebreanu se întreabă cu neliniște: „Cînd s-a scris atît de desăvîrșit drama unei răscoale, pot eu — un prăpădit de candidat la scriitor — să mă iau la întrecere?"

După experiența ca nuvelist, după realizarea romanului „Ion" și a prozelor psihologice „Adam și Eva" și „Ciuleandra", era rîndul „Răscoalei", după cum însuși Rebreanu consemnează în „Jurnalul" său (vol. I, pag. 5, Editura Minerva, București 1984). „Dar vai, cît va mai trece pînă cînd voi vedea-o în picioare". Aceasta se întîmpla în august 1927

Dacă avem în vedere că începuturile literare ale lui Rebrenu poartă semnele interesului pentru viața satului, că în 1913 concepe ideea unei piese de teatru „Răscoala", „dramă în patru acte", că în 1923 întrerupe lucrul la romanul „Minunea minunilor" în locul „Răscoalei", „care așteptă de mai mult o ultimă transcriere", că în 1926, reluînd proiectul mai vechi al dramei în patru acte „Țăranii", sugerată de opera lui Hauptmann, reflectează la un roman cu subiect din răscoalele țărănești și, în acest scop, în vara aceluiași an pleacă în județul Argeș pentru a se documenta, ne putem face cît de cît o impresie despre procesul nașterii romanului „Răscoala". La 9 iunie 1927 începe redactarea amplei proze, dar o va abandona, reluînd-o în 1930, autorul preocupat fiind în permanență de dificultatea actului elaborării: „Creația mea e o zvîrcolire crîncenă... Și cînd mă gîndesc cu cîtă ușurință scriu alții" (idem „Jurnal" vol. I, pag. 195). Între timp Rebreanu își cumpără o casă la Valea Mare (Muscel), unde va scrie multe pagini din opera sa, în iarna anului 1930 încheind o variantă a viitoarei fresce rurale. Dintr-o însemnare din același „Jurnal" aflăm: „Va trebui să revizuiesc puțin tot planul romanului. Trebuie o simplificare a liniilor, ca să reiasă mersul ascendent, deși simfonic, al acțiunii. Cum materialul e destul de frămîntat în sufletul meu, sper că va merge mai ușor scrisul", mai ales că i se spune din toate părțile cît de mult îi este așteptată „Răscoala". Momentul finișului, deși greu, se apropie. Chinuit de lumea din interiorul lui, cerîndu-și dreptul la viață, Rebreanu

constată: „Există în mine un haos de material, pe care însă nu-l pot organiza dinainte, ci numai scriind. Acțiunea se constituie singură în timpul scrisului, apar personajele cu trecutul și psihologia lor, răsar tipurile diverse, amănuntele, episoadele, decorul, în sfîrșit tot. „Răscoala" asta există în mine întreagă, dar într-o stare complet haotică. Singura organizare ce am izbutit s-o realizez, după ani de frămîntare, este o împărțire pe capitole cu o aproximație oarecare de conținut. Sînt însă sute de persoane, sute de episoade și mici detalii care, toate împreună și numai așa, constituie ceea ce este „Răscoala" mea. O țesătură complicată, vie și violentă de oameni și fapte, toate fragmentare și alcătuind totuși un ansamblu perfect legat. Urzeala generală există. Bătătura vine țesînd și mai cu seamă alesul... După un contact asiduu cu hîrtia și cu mine însumi, cu fiecare rînd ce scriu se clarifică lucrurile și se așează într-o ordine organică". Iar la 22 dec. 1932, ca un energic acord final dintr-o răscolitoare simfonie: „În sfîrșit, liber. Isprăvit „Răscoala" complet... M-am obosit mult...A fost o sforțare grea și foarte îndelungată... Am impresia că a ieșit ceva masiv și interesant" Romanul se va reedita în cursul aceluiași an, apoi în 1938 și 1942.

Într-o vreme în care busola vieții politice a lumii se dereglase, cînd în atmosfera Europei plutea mirosul de praf de pușcă, atunci cînd criza generală a capitalismului a determinat, între altele, mișcările proletariatului român, Rebreanu făcea cu convingere demonstrația că în mulțimea sărăcită, umilită și înjosită, deposedată de cele mai elementare drepturi, se află un uriaș rezervor de energie care oricînd poate să pună în pericol trecătoarele instituții care vegheau asupra unui mecanism dezarticulat, anacronic al orînduirii bazate pe exploatare.

„Răscoala" este cea mai puternică confirmare a viguroasei tradiții rurale în literatură, în perioada interbelică, atunci cînd în proza noastră direcțiile erau atît de diversificate. Se scrie creația citadină și cu preocupări de sondare a psihologicului – H. P. Bengescu, Camil Petrescu, Gib Mihăescu; se scrie proza lirică – Ionel Teodoreanu, iar cu M. Sadoveanu ancorăm într-un fond autohton arhaic îmbibat de mythistorie și legendă.

Luînd anul 1912 ca moment de referință, fiind anul apariției primului volum de nuvele al lui L. Rebreanu conținînd și pagini de inspirație rurală, trecînd în revistă personalități ale literaturii universale

cărora avea să li se circumscrie însuși Rebreanu, observăm că fondul adînc țărănesc al prozei scriitorului nostru colorează în chip particular cîmpul prozei lumii reprezentată în această vreme, – aproximativ 1912–1933 – de A France, G Papini, B Shaw, J Joyce, H Barbusse, L Pirandello, Roger-Martin du Gard, G A Borges, J Dos Passos, Fr Mauriac, Fr, Kafca, M. Proust, Th Mann, E. Hemingwai, W Faulkner, A. Malraux etc

Ca și romanul „Ion", „Răscoala" va produce o impresie deosebită asupra iubitorilor de literatură, a criticilor literari. Perpessicius apreciază că Rebreanu reintegrează, prin acest roman, în istorie, „fără risipă istorică", unul din cele mai dramatice momente ale istoriei noastre sociale. Și această grație „acelui instinct superior cu care romancierul predestinat ce este d Liviu Rebreanu distinge o serie de individualități într-o masă de oameni, pe care o însuflețește, din nou, ca pe o singură colectivă individualitate" Romanul „Răscoala" este văzut ca „vastă acțiune epică cu multiple secțiuni în stratigrafia socială românească" („Patru clasici", Editura Eminescu, București, 1974, pag. 242)

G. Călinescu, urmărind interesul lui Rebreanu pentru viața satului, arată că pe romancier îl duceau către „Răscoala" „și conștiința sa estetică și instinctul creator Conștiința îi spunea că se cuvenea să urmărească iubirea de pămînt și în vechiul Regat ca să dea un tablou întreg Românimii agrare. Ion ardeleanul trebuia pus alături de Ionii regățenești". Se accentuează apoi asupra suflului epopeic al cărții care debutează „încet ca un cer înnourat, devine bubuitoare spre mijloc, apoi se rezolvă" În romanul „Răscoala", arată criticul, avem de a face „cu un țăran colectiv, cu o psihologie de gloată". („Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent" Editura Nagard, Roma, pag. 650).

T Vianu remarcă și el în „Arta prozatorilor români" cu privire la romanul „Răscoala": „Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social" (op. cit. Editura pentru literatură, București, 1966 pag. 192). Iar Eugen Ionescu, în 1934 într-o carte pusă pe negație totală, „Nu", recunoaște fără echivoc că „Răscoala" „este de departe cel mai bun roman românesc" și îl încîntă „accelerația în progresie geometrică a acțiunii". El numea cartea lui Rebreanu „grandioasă și bogată ca o epopee" și-i reținea „marile linii, marile mișcări, marile forțe", impresia „de furtună, de vuiet asurzitor, urmat de o liniște mortuară"

Între alte aspecte legate de romanul în discuție, Pompiliu Constantinescu se oprește asupra metodei epice utilizate de Liviu Rebreanu. Astfel, „Răscoala" îi apare criticului ca „evocare de aglutinate episoade ale revoluției țărănești din 1907..., fidelă punere în practică a dogmei realiste a lui Stendhal, a cărei viziune plastică cerea o reducere a imaginei globale în fragmente expresive, statistic concentrate spre a alcătui un șuvoi de fapte care să sugereze o atmosferă". („Romanul românesc interbelic", Editura Minerva, București, 1977, pag. 49).

Desigur că spectrul opiniilor generate de monumentala creație a lui Rebreanu este mult mai bogat. Ne-am rezumat aici doar la cîteva dintre cele mai reprezentative judecăți de valoare, aprecieri generale, validate de timp ca incontestabile.

Roman-fluviu, creație epică de mari dimensiuni, „Răscoala" ilustrează cu putere particularitățile realismului general, ale celui românesc în special, așa cum se afirmă el în perioada interbelică. Tema operei, ca și a romanului „Ion", dar acum amplificată la scara unei uriașe colectivități, este lupta pentru pămînt. Secularul conflict dintre săraci și bogați avea să declanșeze în 1907 cea mai impresionantă mișcare țărănească din istoria noastră. Și, grație talentului lui Rebreanu, respectul său pentru adevăr, faptul istoric trece în literatură de unde reverberează asupra conștiinței publice cu o putere inimaginabilă, pentru că, pe cunoașterea exactă a evenimentelor teribilei primăveri din 1907, se înalță un eșafodaj epic solid pe baza expresiei simple, proprii și concise, caracteristică lui Liviu Rebreanu.

Ideea „Răscoalei" dezvăluie în autorul ei un scriitor cetățean care a răspuns cu dăruire comandamentului social al epocii și a crezut nestrămutat într-o vreme în care se va înfăptui dreptatea pentru cei mulți. Port-voce a scriitorului, Lupu Chirițoiu, un personaj al operei, se exprimă astfel în finalul cărții: „N-a sosit încă ceasul dreptății, coane Grigoriță, dar trebuie să sosească odată și odată, că lume fără dreptate nu se poate"

Compozițional, bogatul material de viață se organizează în două mari părți: „Se mișcă țara!" și „Focurile", și ele împărțite în capitole al căror titlu avertizează, prin marea putere de concentrare, asupra esenței celor reflectate: „Răsăritul", „Pămînturile", „Friguri", „Vestitorii"

„Focul", „Sîngele", „Petre Petre", „Apusul" Structural, cartea dirijează atenția cititorului pe două planuri, în acord cu conflictul dintre cele două categorii sociale cu interese diametral opuse. țărănimea și reprezentanții celor supuși, de la arendași la mari latifundiari, la oameni politici, reprezentanți ai autorităților vremii etc O parte considerabilă a romanului, aproape jumătate, se desfășoară într-un ritm retinut, ca și cînd aspectele de viață ar fi filmate cu încetinitorul. Aceasta dă impresia acumulării treptate a revoltei care avea să izbucnească nu peste multă vreme. Mobilul conflictului dintre țărani și marii stăpînitori de moșii se cristalizează de la începutul cărții, în capitolul „Pămînturile", cînd Titu Herdelea i se adresează lui Grigore Iuga, după ce acesta îi prezentase ținutul Amarei. „— Mi-ai arătat atîtea moșii boierești, moșii peste moșii, mari și frumoase. Dar pămînturile oamenilor unde sînt?" Lipsa pămîntului este principala cauză a suferințelor țăranilor din Amara și din împrejurimi Conflictul dintre țărani si mosieri creste ca urmare a abuzurilor săvîrșite în Amara de jandarmii care caută vinovații de un furt imaginar reclamat de arendașul Cosma Buruiană, a refuzului Nadinei de a negocia cu țăranii în privința moșiei Babaroaga, a arestării învățătorului Dragoș, purtător de cuvînt al năpăstuiților. „Camera de luat vederi" a scriitorului se mută de la un obiectiv la altul înregistrînd necazuri în aparență mici dar care sporesc ura încă mocnită a amărenilor Șoferul Nadinei îl urechează pe copilul lui Pavel Tunsu, îi calcă cocosul babei Ioana, un alt copil plînge de foame, lui Ignat Cercel i se ia porcul din ogradă, fata lui Chirilă Păun e necinstită de Aristide Platamonu, progenitura arendașului Este nevoie acum de o încuviințare din partea unei forțe din afară; se vorbește de niște călăreți pe cai albi care duc prin sate porunca de la Vodă de a se împărți pămînturile țăranilor Mai trebuie doar „o scînteie" și satele iau foc Acțiunea se precipită, ritmul, pînă acum abia înaintînd, devine halucinant Rebreanu lucrează în numele veridicității, punînd în fiorul frazei sale ceva din spiritul anarhic al răsculaților Aceștia, înarmați rudimentar, incendiază conace, fiecare revendicîndu-și un drept: sînt pedepsiți fără milă cei vinovați de soarta grea a năpăstuiților — Aristide Platamonu, Nadina, Miron Iuga, reprezentanți ai autorităților din sate etc , în timp ce în Cameră purtătorii de cuvînt ai partidelor politice se îmbrățișează și se pupă zgomotos, împăcîndu-se în fața „pericolului" țărănesc care-i

amenință. Istoria momentului e într-o baie de sînge Celor ce nu-și doreau decît pămînt, li se răspundea cu foc, temniță și schingiuiri Speranța însă în „ceasul dreptății" nu putea fi înăbușită, ea va continua să analizeze sufletele celor deposedați pînă la acel „odată și-odată" care va veni

Cu cîteva împliniri remarcabile anterioare privind interesul față de personajul colectiv — C Negruzzi, D. Zamfirescu etc., cu o izbîndă formidabilă în literatura universală prin Lev Tolstoi, care în romanul „Război și pace" situează puternic în prim-planul istoriei o uriașă mulțime, Rebreanu primește impulsul necesar în vederea realizării personajului colectiv cu o forță cu adevărat uluitoare Prin Titu Herdelea, personajul de legătură între cele două planuri ale romanului, se dzvăluie cînd individualități bine conturate, cînd colectivitatea flămînzilor

„Gloata" apare în operă în multiple împrejurări și se răsfrînge în „oglinzi" și situații diferite Pentru Ilie Rogojinaru, țăranul este „rău și prost și leneș" Treptat se constituie o masă de oameni acționînd, gîndind și simțind ca un singur individ. Cînd săracilor li se administrează de către prefectul Boerescu discursul patriotard, „Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe cu aceeași expresie, păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gînduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs, în mare al unei uzine uriașe" Din comentariul aparent impersonal, rece al lui Rebreanu, desprindem atitudinea de înțelegere de către scriitor a psihologiei mulțimii. Limbajul devine aluziv, semn că duhul răzmeriței plutește în aer Cînd Lupu Chirițoiu cere să li se dea oamenilor pămînt, ca într-un cor cu accente tragice se repetă: „Pămînt!... Pămînt!... Pămînt!"

Vorbind de revolta încă zăvorîtă în sufletele țăranilor, G Călinescu aprecia că „La fund mocnesc instinctul de pămînt și nemulțumirea ancestrală"

Încordarea crește paroxistic, răscoala nu se mai poate evita, violența cu care aceasta izbucnește și ritmul cu care se succed evenimentele țin de apocalips și ating punctul culminant în desfășurare în momentul uciderii lui Miron Iuga. Reacțiile mulțimii sînt urmărite într-un crescendo dramatic Critica literară numește mișcarea țărănească drept una „sinergică" Psihologia mulțimii este înfățișată de scriitor cu același simț al observației și în constituirea ei treptată, și în timpul răscoalei ca și în acela al reprimării

ei, cînd „gloata fugară" înarmată cu coase, furci și topoare, „ca si cînd s-ar fi apărat de lupi", devine ținta gloanțelor nemiloase ale armatei, trase „În numele legii" Tehnica instantaneului cinematografic, valoarea plastică a contextului se adaugă ca noi modalități de caracterizare a personajului colectiv

Din linii sigure se constituie și profilele personajelor reprezentînd cele două lumi în conflict Pe de o parte apare țărănimea adînc stratificată în raport cu pămîntul: Petre Petre, Pavel Tunsu, Ignat Cercel, Trifon Guju Melinte Heruvimu, Serafim Mogoș, baba Ioana, Leonte Orbișor, Marin Stan, Luca Talabă, Lupu Chirițoiu, pe de altă parte, cu același simț al ierarhiei sînt surprinși: Ilie Rogojinaru, Cosma Buruiană, Efialte Platamonu, Nadina, Grigore Iuga, Miron Iuga și reprezentanți ai autorităților din sat sau de la centru: primarul, jandarmii, maiorul Tănăsescu, prefectii Boerescu și Baloleanu etc

Reprezentativ pentru masa de țărani este Petre Petre, flăcău răzvrătit, care în zbaterea lui pentru a avea pămînt, are ceva din psihologia lui Ion „sărăntocul" din Pripas. Cu reacții, comportament și atitudini, dezvăluind în el un tip complicat, Petre Petre este expresia durerii, suferinței, a îndîrjirii și aspirației la demnitate acumulate de-a lungul secolelor de țărănimea noastră. El este unul dintre cei care se ridică spontan la luptă, adunîndu-i în jurul lui pe nedreptățiții Amaliei. În timpul confruntării dintre răsculați și armată, Petre Petre, ca purtător de cuvînt al mulțimii, devine un agitator al ei. Țăranul cu profil tragic care este Petre Petre a simțit cu toată ființa lui că lipsa de pămînt înseamnă lipsa de demnitate, stare pe care țăranii noștri nu au acceptat-o niciodată. De aceea lupta pentru libertate socială va continua pînă ce pămîntul avea să revină în proprietatea celor ce-l muncesc.

La polul opus față de masa înfometată se află boierul Miron Iuga, tipul seniorului feudal, „om ponderat și cu scaun la cap" pentru avocatul Stavra, „hoțul cel bătrîn", pentru țărani Stăpîn absolut al moșiilor Amara, Bîrlogul și Ruginoasa, ca și sufletelor lor ce-i slujesc, Miron Iuga se impune prin voința de a avea cît mai mult pămînt, prin autoritatea cu care-i domină pe cei din jur, prin severitate si spirit abuziv Este orgolios, cultivat, rafinat, are simțul protocolului, este dispretuitor față de țărani. Legat prin mii de fire invizibile de pămînt, guvernînd asupra unui sistem economico-social compromis, anacronic, bătrînul pune mai presus

decît orice iubirea mistică pentru pămînt. Victimă a propriului său conservatorism, Miron Iuga respinge posibilitatea conflictului între el și țărani și, în momentul în care izbucnește răscoala, refuză gîndul abandonării Amarei, sfătuindu-l pe Grigore: „Întoarce-te liniștit la București și lasă-mă pe mine să-mi apăr pămîntul. Cît trăiesc eu, asta e de datoria mea". În momentul în care curtea conacului se umple de răzvrătiți, boierul e gata să-i întîmpine cu gloanțe. Cade însă în scurt timp sub loviturile țăranilor care „treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsîndu-l și frămîntîndu-l cu pămîntul în care-și înfipsese din viață toate rădăcinile" Sfîrșitul lui Miron Iuga se circumscrie unui proces istoric în plină desfășurare la capătul căruia avea să apună inevitabil categoria socială a marilor proprietari de pămînt.

Bine individualizate, mereu în mișcare, în acțiune, sînt și personajele reprezentînd autoritățile locale sau de la centru, subordonate total celor avuți. Maiorul Tănăsescu conduce în Amara acțiunea de reprimare a răsculaților „În numele legii", iar prefectul Baloleanu „cu ochii rătăcitorii", cere „sînge rece ca să nu se verse sînge nevinovat" Pentru ca, după ce se restabilește liniștea în Amara, să nu se sfiască afirmîndu-și „meritele" în fața lui Grigore Iuga: „Numai sîngele rece și tactul meu proverbial au putut face minunea asta". Cinic, inuman, brutal, Baloleanu ilustrează figura călăului care, apărîndu-și drepturile proprii și pe cele ale stăpînilor, răspunde cu gloanțe și obuze însetaților de pămînt.

Socotit „galerian al cuvîntului", Rebreanu supune limba în lungul proces de „facere" a romanului „Răscoala" unei atente prelucrări, servind în cel mai înalt grad intenției artistice. Cuvîntul este pentru Rebreanu un mijloc adecvat de comunicare a unei tensiuni în permanentă creștere, a unei psihologii sinuoase ca cea a „gloatei". Stilul numit de critica literară „cenușiu" este o etichetare care trebuie înțeleasă mult mai profund decît ceea ce-i oferă ea cititorului la prima lectură. Avem, în fond, de-a face, în această, carte, cu un stil adînc lucrat. Concizia, proprietatea, sobrietatea și armonia limbajului artistic al lui Liviu Rebreanu sînt însușiri dobîndite într-o lungă și dramatică încleștare cu cuvîntul, ca în cazul tuturor marilor creatori de artă literară. Expresia la Rebreanu este o modalitate de afirmare a spiritului său obiectiv, de a se comporta ca scriitor asemeni unui străluci

reprezentant al realismului românesc. Uluitoarea capacitate a autorului „Răscoalei" de a pune în mișcare mulțimi impresionante, așa cum „un general mișcă pe cîmpul de luptă mari armate", se dezvăluie prin cuvînt. Lexicul operei oferă, de pildă, pentru genericul „țărani" foarte multe cuvinte și împerecheri de cuvinte formînd o arie semantică bogată a ideii de colectivitate: „mulțimea", „cete", „unii", „alții", „sutele de fețe", „cîțiva", „toți", „mulțimea întărîtată", „gloata fugară", „flămînzii" etc. Efectele ținînd de arta cinematografică: succedarea halucinantă a tablourilor înfățișînd mulțimea, tensiunea dramatică, viziunea panoramică precum în momentul în care țăranii nemișcați ascultă discursul lui Boerescu sau cînd se agită la vederea armatei, încarcă exprimarea cu atitudini și trăiri ale scriitorului-demiurg care nu-și trădează prezența dar i-o intuim perfect. Îl simțim crispat pe Rebreanu gîndind la soarta răsculaților în secvența înfățișînd mulțimea fără să se vorbească de oameni, presupunîndu-i, totuși, prin: „coase", „topoare", „furci", „sape", „glasuri ascuțite". Limbajul în aceste împrejurări este mai puțin important în raport cu gesturile. Rebreanu lucrează în spiritul sociologiei moderne, aplicînd ca și alți mari romancieri ai lumii metoda „unanimistă" grație căreia reacția, gestul unuia devin reacția, gestul uriașei colectivități. Lui Rebreanu îi este caracteristică notația organică, în spiritul literaturii răscolitoare, ca în partea din finalul romanului, mai ales cînd în scenă intră alt personaj colectiv, armata, care acționează ca un automat, soldați răspunzînd comenzilor „neclintiți", „negrii" și „reci". Cromatica este și ea potrivită, cu pricepere, împrejurărilor. Se poate vorbi chiar de o încărcătură simbolică a unor cuvinte numind culori. Ideea de răzvrătire este semnificată de culoarea roșie, de sîngeriu, în legătură cu țăranii. Reprezentanții autorităților, maiorul Tănăsescu, prefectul Baloleanu se pierd pentru un moment într-o „zăpăceală galbenă", semn al panicii demențiale care-i stăpînește. Simbol al morții semănate de gloanțe și obuze este negrul, însoțind imaginea soldaților. Respingînd „floricelele de stil", Rebreanu creează un limbaj artistic „bolovănos", lipsit în aparență de strălucire pentru că izbînda pe care și-a dorit-o ca scriitor realist, total obiectivat, era de a ajunge la „stilul neprevăzut", care, potrivit părerii lui H. Taine, „este perfecțiunea stilului". În consecință, prezent numai în „colorarea" afectivă

a imaginilor, după aprecierea lui Ion Rotaru, Liviu Rebreanu a urmărit „efasarea cuvîntului în favoarea contextului". Reprezentarea vastei fresce a societății românești la începutul secolului nostru prin sugestii predominant vizuale si auditive l-a adus pe Rebreanu spre folosirea comparației, frecvent concrete, si a epitetului „Țăranii ascultau si-l priveau (pe prefectul Boerescu) nemișcați, cu ochi ca de sticlă", „Mulțimea, frămîntată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică, se îndoia cînd încoace, cînd încolo..."; răzvrătiții sînt „înarmati" cu „coase și furci ca și cînd s-ar apăra de lupi", „înnebunire subită". „înjurături îmbălate", „vuiet prelung", „zăpăceală galbenă" etc. Pentru ca, în final, cînd pămîntul de la marginea satului este însemnat cu trupurile țăranilor, notația să nu mai conțină în aproape nici o intenție de plasticizare. Stilul pare de proces-verbal întocmit la fața locului. G. Călinescu aprecia în felul următor arta lui Rrebreanu de mînuitor al cuvintelor așa cum se reflectă în romanul „Răscoala": „Frazele considerate singure sînt incolore, ca apa de mare ținută în palmă; cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării".

Prin capodopera literaturii noastre de inspirație rurală, romanul „Răscoala", Liviu Rebreanu și-a consolidat poziția de titan al realismului românesc și a contribuit incontestabil la universalizarea literaturii române, opera lui fiind tradusă în toate limbile de circulație europeană. (C.B.)

Scanned with OKEN Scanner

ROMÂNII SUBT MIHAI-VOIEVOD VITEAZUL

de Nicolae Bălcescu

Clasificat de G.Călinescu între „mesianicii pozitivi", considerat mai spectaculos omul „decît opera", Nicolae Bălcescu rămîne în memoria urmașilor „mintea și inima revoluției de la 1848", unul dintre martirii neamului nostru

„Singurul revoluționar obiectiv, lucrînd ingenuu pentru cauză", după aprecierile aceluiași critic, Bălcescu avea drept cauză istoria națională, „sfînta carte unde se află înscrisă istoria României" N Bălcescu a fost fascinat de trecutul nostru, elev încă fiind la Școala Românească de la Sfîntul Sava, pentru ca investigația istoriei să rămînă pasiunea lui pînă la sfîrșitul vieții În limitele a ceea ce reprezintă opera lui Bălcescu, „Românii subt Mihai-Voievod Viteazul" rămîne să înfrunte temerar timpul Născut la Bălcești a fost asociat cînd lui Machiavelli ori Giurciardini, cînd lui Voltaire, autorul „Istoriei lui Carol al XII - lea" Critica literară constată că în absența capacității de proiecție a evenimentelor, la Bălcescu totul „e meticulos înfocat, aglomerat, înghesuit ca în hronografurile occidentale, cu momente patetice și portretistice convenționale"[1]

La granița dintre artă și știință, lucrarea în discuție e un moment de referință în legătură cu „Momentul 1848 în literatură" Aceasta pentru

[1] G Călinescu *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Nagard, Roma, 1980, pag 182

că, întorcîndu-şi privirile spre trecut, Bălcescu animă conştiinţele compatrioţilor săi reînviind chipul unui domn exemplar, Mihai Viteazul, martirul de la Şelimbăr, căzut în lupta pentru afirmarea unor idealuri nobile cum sînt unitatea de neam şi eliberarea de sub jugul otoman. Gratie operei lui Bălcescu, în memoria noastră se încrustează cu şi mai mare pregnanţă Călugărenii, alături de Posada, Rovine sau Vaslui, ce-ar trebui să se transforme în locuri pentru sfînt pelerinaj întru cinstirea eroilor neamului. Numele lui Bălcescu se identifică generos cu o sinonimie bogată: cap al revoluţiei paşoptiste în Ţara Românească, istoric şi sociolog, patriot înflăcărat, om de o sensibilitate tulburătoare, făcînd cuvintele să vibreze cînd descrie natura ţării ori evocă evenimente, fapte şi personalităţi istorice, demne să stea în panteonul naţional Soarta a fost însă ingrată cu Bălcescu Parcele i-au întrerupt firul existenţei la numai 33 de ani, după cum opera lui, „Românii subt Mihai-Voievod Viteazul" se curmă, fatală coincidenţă, la cap al XXXIII-lea al „Cărţii a cincia"

N. Bălcescu îşi concepe monografia într-o compoziţie mînuită cu măiestrie. Fiecare „carte" din cele şase proiectate a alcătui lucrarea îşi propune un moment esenţial legat de domnia lui Mihai Viteazul (1593–1601)

„Cartea I—Libertatea naţională", dezvăluie la început intenţia autorului de a înfăţişa contemporanilor „anii istoriei românilor cei mai avuţi în fapte vitejeşti în pilde minunate de jertfire către patrie", pentru ca acele „timpuri eroice să deştepte în noi simtimentul datoriniei ce avem d-a păstra şi d-a mări pentru viitorime această preţioasă moştenire" Aceleiaşi cărţi îi aparţine portretul lui Mihai din vremea în care era ban al Craiovei, „bărbat ales şi lăudat prin frumuseţea trupului său, prin virtuţile lui alese şi felurite.. " Bun alcătuitor de portrete, pe alocuri în manieră cronicărească, prin concizie şi expresivitate, Bălcescu oferă în această primă parte a operei imagini ale unor personalităţi precum Murad al II-lea, Sigismund Bathori etc

„Cartea a doua—Călugăreni"— conţine, pe lîngă descrierea locului unde se va desfăşura Bătălia dintre Mihai şi oştile conduse de Sinan, o emoţionantă evocare a voievodului însuşi, zeificat de Bălcescu graţie admiraţiei lui nemărginite faţă de eroul de la Călugăreni. Accentul cade pe

exemplaritatea faptelor săvîrșite de domn pe cîmpul de luptă. „Într-acel moment, precum odinioară semizeii cîntați de nemuritorul Omir, alerga într-o parte si într-alta prin tabăra turcească, căutînd pe Sinan.." Este scena din care se va inspira mai tîrziu G Coșbuc în scrierea baladei „Pașa Hassan"

„Cartea a III-a – Servagiu"— lasă să se desprindă un scurt istoric al ideii de unitate la români de pînă la Mihai Viteazul. Sînt amintiți Mircea cel Bătrîn și Ștefan cel Mare „Unitatea națională" din „Cartea a patra" se deschide cu frumoasa evocare a naturii Transilvaniei, cu arhitectura ei impunătoare și sălbatică în același timp: „Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați, se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de domnul pre pămînt"... Bălcescu exaltă sentimentul patriotic lucrînd pe un registru atît de bogat: istoria glorioasă, frumusețile și bogățiile patriei, năzuințele mărețe ale contemporanilor si ale poporului nostru dintotdeauna: libertatea, unitate, independență.

„Cartea a cincea – Mirăslău", întreruptă la cap. al XXXIII-lea și proiectata „Carte a șasea—Gorăslău", prin titlurile lor amintesc de localitățile care vor încheia epopeea lui Mihai. În penultima „carte" ni se oferă imaginea unui voievod hărțuit de forțe ostile dar încrezător încă „în steaua sa și în fatalitate" Atît cît a realizat din „Cartea a cincia", îl prezintă pe Mihai în Tara Bîrsei. „El își așează oștile la Bod și Preșmăr", așteptînd sosirea nemților și ungurilor dinspre Șercaia, spre ai lovi. Este momentul în care Sigismund Bathori și Ieremia Movilă au intrat în Moldova, pregătindu-se „să năvălească în Ardeal"

Deși neterminată, această operă a lui N Bălcescu oferă o privire panoramică asupra istoriei noastre din ultimul deceniu al sec. al XVI- lea, urmărind cu precădere să proiecteze în memoria posterității rolul poporului însuși în făurirea propriului destin în libertate și unitate De aici semnificația titlului operei: „Românii subt Mihai-Voievod Viteazul"

În „Schițe de literatură română" - Iași 1893, Nicolae Iorga afirma cu sufletul încărcat de emoție: „Și înaintea acestei figuri palide și triste, în care se leagă la un loc energia patriotului, căldura de inimă si frumusetea de stil a poetului alăturarea cu răbdarea istoricului, asprimea

criticii se înduioșează și te descoperi înaintea unui om care a făcut multe lucruri bune și multe lucruri frumoase în viața lui, dar care, înainte de toate și-a iubit țara fără cruțare de sine și fără așteptare de răsplată, și-a iubit-o nebuneste cum se iubea altădată în lumea veche..." (C. B.)

Scanned with OKEN Scanner

SĂRMANUL DIONIS
de Mihai Eminescu

La întîi septembrie 1872 Mihai Eminescu citea într-una din ședințele societății „Junimea" proza Sărmanul Dionis, pe care el însuși o încadra drept „novelă". Evenimentul n-a trecut neobservat dovadă spațiul acordat de cronicarii „Junimii" acestui episod din viața societății ieșene, ba, mai mult, dacă îi dăm crezare lui G. Panu, a stîrnit chiar discuții aprinse între membrii cei mai autorizați, atît datorită noutății materiei epice, cît și implicațiilor filozofice pe care le conținea. Nuvela vede lumina tiparului, în foileton, la „Convorbiri literare", în perioada decembrie 1872—ianuarie 1873.

Prin conținutul grav, avînd în prim plan dorința de cunoaștere absolută a spațiului și timpului, a stăpînirii acestora de către omul superior, precum și meditații asupra relației dintre subiect și obiectiv, nuvela eminesciană deschide noi perspective dezvoltării prozei scurte românești, îndeosebi prozei fantastice cu profunde implicații filozofice.

Subiectul, structura, tematica și tehnicile artistice utilizate îndreptățesc încadrarea nuvelei între operele romantice, după cum autorul însuși este considerat în critica literară drept ultimul mare romantic european

Simbolismul nuvelei derivă din chiar statutul personajului titular, Dionis este eroul construit anume pentru a da viață (în planul prozei de ficțiune) ideii poetului legate de problema cunoașterii în absolut

Eminescu încearcă o prezentare neutră a eroului, într-un efort de voită detașare de acesta, poziția sa ar fi deci acea a autorului omniscient, și acest lucru este confirmat de anumite mărci stilistice specifice, astfel, el vorbește de „călătorul meu", de „umbra eroului nostru" deși în întregul ei narațiunea se desfășoară la persoana a III-a.

Trăsăturile fizice și morale îl definesc pe Dionis ca personaj tipic romantic: el este orfan, sărac, fără speranță, manifestă o necesară sete de cunoaștere și „iubitor de singurătate" Locuința personajului este descrisa cu lux de amănunte: casă veche, treptele sînt putrede, ușa scîrție, balconul de lemn se clatină sub pași, grădina este de o vegetație luxuriantă, pereții sînt invadați de mucegai verde Interiorul sărăcăcios al odăii lui Dionis este completat de masa plină de hîrtii, ziare, broșuri, cărți vechi, toate într-o dezordine absolută, singurul obiect prețios al încăperii este tabloul tatălui. Cadrul în care protagonistul își petrece bună parte din timp este propice visării și lui i se mai adaugă, în pregătirea aventurii cunoașterii, luna, cartea și cîntecul suav al clavirului: „În fața locuinței lui Dionis se ridică o casă albă și frumasă. Dintr-o fereastă deschisă din catul de sus el auzi prin aerul nopții tremurînd notele dulci ale unui clavir și tremurător glas de copilă adiind o rugăciune ușoară, pare că parfumată, fantastică El își închise ochii ca să viseze în libertate. I se păru atunci că e într-un pustiu uscat, lung, nisipos, ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică si palidă ca fața unei virgine murinde " (Mihai Eminescu, Opere, vol VII, Buc., Ed Academiei, 1977, p. 99). Apelînd, sub lumina lunii, la cartea misterioasă primită de la bătrînul anticar Riven, Dionis se lanseaza într-o călătorie spre trecut metamorfozîndu-se în (sau, mai bine, revenind la) ipostaza Dan, tînăr călugăr din timpul lui Alexandru cel Bun, discipol al maestrului Ruben Aceasta din urmă reprezintă proiecția onirică anticarului și apare ca un fel de doctor Faustus, cult, enigmatic, posesor al unei biblioteci enorme și alchimist El îl inițiază pe tînăr în tainele metempsihozei si-i dăruiește cartea minunată cu ajutorul căruia va depăși granițele existenței individuale, ale spațiului si timpului După ce-l învata pe Dan să cutreiere timpul cu ajutorul cărții, îi atrage atentia că sufletul trece dintr-o existentă într-alta fără a-si păstra elevatia Metamorfoza de după plecarea eroului pagină relevînd marile disponibilități ale poetului

în crearea fantasticului, ca și bucuria că aceasta e „încă un suflet nimicit cu totul" susțin ideea că Riven este diavolul însuși.

După plecarea de la Ruben, Dan trece pe la casa spătarului Tudor Mesteacăn, pe a cărui fiică o iubea, dar nu înainte de a se despărți de propria sa umbră. Astfel, Dan devine etern iar umbra devine om: „Să urmăm – zise umbra torcînd mai departe firul gîndirilor sale, gîndiri pe care Dan le auzea ca și cînd ar fi fost propriile lui cugetări. Apropiindu-ți prin vrajă ființa mea și dîndu-mi mie pe a ta, eu voi deveni om de rînd, uitînd cu desăvîrșire trecutul meu; iar tu vei deveni ca mine, etern, atotștiutor și, cu ajutorul cărții, atotputernic. Tu mă lași pe mine în împrejurările tale, cu umbra întrupată a iubitei tale, cu amicii tăi: mă condamni să-mi uit vizionara mea ființă; iar tu întreprinzi o călătorie cu iubita ta cu tot, în orice spațiu al lumei ți-ar plăcea... în lună de pildă. Acolo vei trăi un secul și ți se va părea o zi. Ba poți să iei și pămîntul cu tine, fără ca să te supere. Îl prefaci într-un mărgăritar cu toartă și-l atîrni de salba iubitei tale..." (op. cit., p. 104). Procesul dedublării dezvoltă multiple semnificații poetic-filozofice, dintre care subliniem ideea existenței unei componente eterne a ființei umane, capabilă să trăiască independent de contingent, de ființa pe care o urmează cu credință; de asemenea, „umbra" se opune, prin sfaturile sale, intențiilor malefice ale lui Ruben: ea îl învață pe Dan să-și ia în călătorie iubita, pe Maria. Se poate considera că dragostea este o treaptă în cunoașterea absolută, împlinirea ei fiind necesară pentru continuarea acestui proces. Desprinderea de umbră reprezintă renunțarea la condiția duală de muritor (materie și spirit), eroul dobîndind astfel unicitatea, trăsătură specifică universului, infinitului. Dar spre atingerea perfecțiunii, Dan trebuie să-și adauge unicului său, prin același proces al dedublării, ființa iubită, desprinsă și ea de contingent. Maria devine astfel simbolul iubirii absolute spre care tindea eroul și îi oferă acestuia, o posibilitate de pătrundere a marilor taine ale universului.

Cuplul devenit etern ajunge pe lună, prilej pentru autor de a oferi excepționale viziuni ale călătoriei, dar și ale spațiului selenar. Într-un peisaj edenic, cei doi cunosc fericirea absolută iar împlinirea erotică este completată de aceea în planul creației, ajungînd la o consonanță perfectă între dorință și realizarea acesteia. Atingînd o treaptă înaltă a cunoașterii.

Scanned with OKEN Scanner

Maria nu manifestă tendința de a o depăși chiar și pe aceasta, pentru că, în timp ce Dan tinde permanent spre absolut, ea este supusă limitei, chiar dacă aceasta se dovedește a fi una superioară Fericirea eroilor atinge cote maxime, ei trăiesc momente de beatitudine într-un spațiu al trăirii, al împlinirii absolute, dar Dan este intrigat de „Doma lui Dumnezeu", închisă, și de enigmatica inscripție de pe frontul acesteia, pe care nici îngerii n-o pot descifra. De asemenea, îl intrigă absența divinității și, repetînd în alt spațiu revolta lui Satanail din legendele bogomilice, gîndește (urmînd logica împlinirilor de pînă în acest moment) că el însuși este Divinitatea. Pentru că a cutezat să gîndească astfel, eroul (însoțit de iubită) este condamnat la o cădere vertiginoasă, la un fel de afundare în nemărginire. Căderea este astfel o pedeapsă pentru curajul său dus la extrem, pentru capacitatea și îndrăzneala de a fi încercat să dezlege Marea Enigmă, de a fi dorit să pătrundă în acel spațiu al gîndirii, al infinitului, nepermis nimănui, darmite muritorilor. Referindu-se la călătoria în spațiu și timp a eroului, Ioana Em. Petrescu aprecia că „Structurate oniric, marcate de un cromatism polarizant simbolic, aventurile din **Sărmanul Dionis** sînt astfel aventuri ale gîndirii, care-și experimentează posibilitățile și limitele, apelînd la magie ca la un mijloc de a re-acorda visul cosmic, dar sfîrșind prin a descoperi, ca singur univers compensativ accesibil, cel al iubirii." (în **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**, Buc., Ed. „Minerva", 1978, p. 141).

Revenit în timpul „obiectiv" al nuvelei, Dionis, bolnav, constată cu surprindere că Maria, fata din casa alăturată, îl iubește la rîndul ei. Trebuie remarcat că personajul feminin al operei este, la rîndul său marcat de dorința de a-și depăși limitele, atît în spațiul oniric (îl urmează pe erou pe drumul cunoașterii absolute), cît și în contingent (se travestește, pentru a-l putea îngriji pe Dionis). Intrat în posesia unei importante moșteniri, eroul se poate căsători cu Maria (împlinire în plan erotic) și trăiește împreună cu familia, retras undeva la țară.

Sărmanul Dionis (titlul nuvelei devine paradoxal datorită contrastului dintre epitet și numele amintind de zeul vinului, al veseliei exuberante, din mitologia greacă) este omul superior, dotat cu inteligență și sensibilitate deosebite, capabil să se înalte sure cunoasterea absolută,

Scanned with OKEN Scanner

dar devenit conștient că aceasta este de neatins. Boala din ultima parte a nuvelei, deposedare de tablou și carte sînt semificative ca încercări ocult dirijate de a-i exclude eroului orice tentativă de repetare a experienței trecute, generate de reacția la gestul său luciferic de a-și depăși ultima limită, de a se substitui creatorului însuși. Aventura onirică i-a oferit eroului eminescian o tristă revelație: nici el nu își va putea depăși condiția, așa cum nu și-o depășiseră nici avatarurile sale; singura salvare a personajului constă în dragostea Mariei, deși el știe că nu aceasta este suprema fericire, ci doar o treaptă spre ea. Astfel, iubirea apare ca o treaptă a inițierii în marile taine existențiale și ea nu se poate realiza decît alături de Maria, pentru că însăși ființa acesteia vizează idealitatea.

Contribuția pe care Eminescu o aduce, prin Sărmanul Dionis, la dezvoltarea prozei românești este remarcabilă. Ea deschide seria scrierilor poetice, în care lirismul se întîlnește în mod fericit cu fantasticul, iar meditația filozofică se contopește cu oniricul și sondarea straturilor abisale ale ființei omenești. Scrierile unor Gala Galaction, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, dar și ale altora continuă cu succes un drum deschis de nuvela eminesciană. (A.N.)

Scanned with OKEN Scanner

SCRISOAREA BOIERULUI NEACSU DIN CÎMPULUNG (1521)

Prin împrejurări fericite, în arhiva foarte bine organizată a județului brașovean, s-a păstrat scrisoarea boierului Neacșu (după unii Neacsu Lupu) din Dlăgopole (Cîmpulung), adresată lui Hans Benckner, prin care, fără a consemna data emiterii, dădea prețioase informații privind mișcarea oștilor turcești conduse de Soliman II pe Dunăre spre Belgradul sîrbesc ceea ce a oferit cercetătorilor posibilitatea de a o data pentru 29—30 iunie 1521

Conservînd o manieră medievală protocolară, scrisoarea se deschide cu un text slavon de adresare: „Mudromu i plemenitomu i čistitomu i bogom darovannomu jupan Hanăș Begner ot Brașov mnogo zdravie ot Neacșu ot Dlăgopole" (Înțeleptului și de bun neam și cinstitului și de Dumnezeu dăruitului jupan Hanăș Begner din Brașov, multă sănătate de la Neacșul din Cîmpulung)

Informația propriu-zisă este dată exlusiv în limba română, strecurînd în manieră medievală doar cele două cuvinte slavine. „i pak" (și iarăși) și „za" (pentru)

„I pak dau știre domnie tale za lucrul turcilor, cum am auzit eu că împăratul a eșit den Sofia, și amintrea nu e, și se-au dus în sus pre Dunăre I pak să știi domniia ta că au venit un om de la Nicopole, de nue me-au spus că au văzut cu ochii loi că au trecut cele corabii ce știi și domnia ta pre dunăre în sus. I pak să știi că bagă den toate orașele cîte 50 de omin(i) să fie în ajutor în corabii I pak să stii cumu se-au prins neste mester(i) den

Tarigrad, cum vor trece acele corabii la locul cela strimtul, ce stîi și domniia ta I pak spui domnie tale de lucrul lui Mahamed beg, cum am auzit de boiari, ce sînt megiiaș(i) și de genere-miu Negre, cumu i-au dat împăratul slobozie lu Mahamet beg pre io (unde) i va fi voia, pren Țeara Rumânească, iară el să treacă. I pak să știi domniia ta că are frică mare și Băsărab (n.n. Neagoe Basarab, 1512 — 1521 domn) de acel lotru de Mahamet beg, mai vîrtos de domniele voastre. I pak spui domnie tale, ca mai marele miu, de ce am înțeles și eu. Eu spui domnie tale, domniia ta ești înțelept și aceste cuvinte să ții domniia ta la tine, să nu știe umin(i) mulți și domniele voastre să vă păziți cum știți mai bine."

Scrisoarea se încheie tot printr-o formulă medievală în limba slavonă: „I b(og)ă te ves(e)lit, amină" (Și Dumnezeu să te bucure, amin)

Particularitățile lingvistice, acuratețea gramaticală, claritatea textuală, confirmă ușurința cu care boierul muntean se exprima (în scris) în limba română, ceea ce pledează pentru vechimea scrisului în această limbă, care era folosită semioficial și la cancelaria săsească a Brașovului, odată ce Hans Benkner primește scrisori oficiale în limbă română și păstrează în cancelarie ca diplomați pe preoții români din Schei, așa cum se cunoaște. Departe de a se considera prima scrisoare în limba română, scrisoarea boierului Neacșu poate fi socotită primul document păstrat, care se situează la sfîrșitul multor confirmări premergătoare, redate sporadic în numeroasele documente românești și străine.

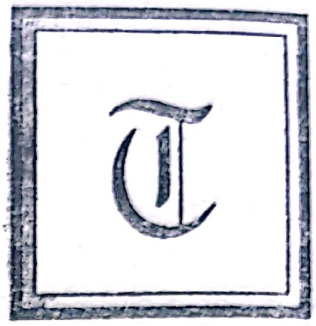
Un „Dicționar al limbii române vechi (sfîrșitul sec. al X-lea — începutul sec. al XVI-lea)", editat de George Mihăilă (București, 1974) confirmă în documentele slavo-române și latine 628 de cuvinte românești, înainte de anul 1521, marea lor majoritate fiind moștenite din limba latină.

O dată cu pătrunderea textelor slave pe teritoriul țării noastre (sec. X) și întrebuințarea liturghiei slavone în biserică (sec. IX — X), oricum înainte de ocuparea Transilvaniei de către unguri, se remarcă prezența unor cuvinte românești, care, chiar în lipsa unui text compact, adunate în forma unui dicționar, oferă dovada certă că în secolele XIII — XV, limba română se aproprie într-o mare măsură de aspectul actual. Redăm doar cîteva mostre, menționînd în paranteză anul semnalării cuvîntului: august (sec. X), bun, mic, singur (1222 — 1228), caște, copil, urs, noră (1318), balan, bradel, fecior, opant, surd (1348), musat (1363), drag (1376), cîrșig (1389), seliște (1390)

De altfel, literatura de specialitate oferă multe alte exemple de întrebuințare a limbii române în scris, premergătoare scrisorii lui Neacșu, dintre care menționăm: — că la 1396, un „cunoscător de limbă română" (și nu de limbă slavonă) trebuia să însoțească de la Sibiu, ca translator, pe un sol al regelui maghiar Sigismund, la voievodul muntean Vladislav Vlaicu; — scrisoarea în „limba valahă" consemnată de un neamț în Turcia la 1475; — scrisoarea slavonă a boierului Dragomir Udriște scrisă între anii 1480 — 1492 brașovenilor, folosind formula „bunilor i cestitem", în loc de „dobrem", termenul slavon — pe unul din exemplarele scrisorii lui Ștefan cel Mare către regele Poloniei Cazimir (păstrată în 2 exemplare latine și unul slavon) se menționează: „Acest act a fost tradus din românește în latină, dar regele a primit exemplarul scris în slavonește", — în „Socotelile Sibiului" la 30 noiembrie 1495 se consemnează: „sacerdoti wallachicali pro diversis litteris eodem linquaqium scriptis dedit dominus magister civium florinos" (Județul orașului a dat... florini unui preot român pentru alcătuirea mai multor scrisori în aceeași limbă (a lui). Literatura de specialitate confirmă ca autor al acestor scrieri pe popa Bratu din Schei, preluat pentru această perioadă de autoritățile Sibiului, ca om de cancelarie și preot la Rășinari.

Toate acestea și multe altele, îndreptățesc să se aprecieze — cum a spus Th. Rosetti — că limba română a fost folosită în scris întotdeauna pentru probleme particulare și semioficiale, iar scrisoarea lui Neacșu, păstrată și azi în arhiva brașoveană, (publicată mai întîi de Nicolae Iorga în 1900 și apoi de mulți alți cercetători) confirmă calitățile literare ale limbii române scrise în condițiile primei jumătăți a secolului al XVI-lea, cînd se semnalează începuturile și biruința scrisului în limba română. (V.O.)

Scanned with OKEN Scanner



TĂNASE SCATIU

de Duiliu Zamfirescu

Al doilea roman din **Ciclul Comăneștenilor, Tănase Scatiu** produce o schimbare a fluxului narativ prin orientarea atenției îndeosebi asupra unui personaj, Tănase Sotirescu, zis Scatiu. Celelalte personaje se definesc în funcție de el, în general, romanul, de proporțiile unei nuvele consemnînd evenimente, întîmplări, dialoguri, scene, detalii care îngroașă liniile portretului schițat în **Viața la țară**. Exista acolo chiar un pasaj cu anume lumină în ce-l privește pe Tănase Scatiu, oricum o nuanță în seria de contraste, cînd Matei Damian gîndește despre el: „. .era incult și cam bădăran, dar era harnic și deștept la treabă și, mai cu seamă, pentru el, avea o mare calitate, de a nu fi om de oraș" Dar Tănase Scatiu va deveni „om de oraș", în felul lui. Romanul, în proiectul inițial, trebuia să se intituleze **Viața la oraș.**

Scris la Roma în 1895, publicat în „Convorbiri literare" în 1895—1896, apoi în volum în 1907, **Tănase Scatiu** ilustrează intenția scriitorului de a realiza o frescă a societății românești de la sfîrșitul secolului trecut. Autorul pornește, se pare, de la o întîmplare reală, relevată de o anchetă a „României libere", cînd istorisește deznodămîntul provocat de sechestrarea boierului Dinu Murguleț.

Ne aflăm la cîțiva ani după evenimentele povestite în **Viața la țară.** Tincuța s-a căsătorit (cu voia ei, fără voia ei? greu de aflat) cu odiosul pretendent care „pîndea de mult să pună mîna pe moșie" Lîngă un „zgîrcit

și fanfaron", lîngă o soacră „rea, bețivă, nevoiașe", „groasă, buhavă, murdară" (epitetele se succed ca în **Soacra cu trei nurori** de Ion Creangă sau poveștile populare), viața ei nu poate fi decît un infern și de aceea caută refugiu în amintiri și iluzii, ficțiune („citea cu nesațiu romane fantastice, din care sărea pagini întregi de descrieri, fiindcă numai amorul o interesa"). Se pare că existase la mijloc din partea ei puțină vanitate cînd a acceptat să se căsătorească, fiindcă prinsese gustul balurilor și al fastului iar atmosfera acestora, cu vîrtejul de impresii, a anesteziat simțul de prevedere. După venirea lui Mihai de la Paris, care o găsise „schimbată, cam pretențioasă, gata să se supere la fiecare glumă", Tincuța, văzîndu-l lipsit de inițiativă, „se mărită după Scatiu", de altfel și la insistențele coanei Sofița, mama.

Tănase Scatiu, „tiran în politică, cum era tiran în casă", nu se mulțumește numai cu avere, trebuie să ajungă cît mai sus, iar pentru aceasta nu se dă în lături de la nimic. Spre deosebire de Nichitachi, prietenul lui, deputat în opoziție, cu care s-a înțeles „de a se alege sub toate guvernele", este „mai incult, mai bogat și mai fălos, (și) nu se sfia a se declara pe față liberal, conservator sau junimist, după cum bătea vîntul" Îl adusese pe Dinu Murguleț în casa lui și pîndea momentul „să-l pună sub epitropie", adică să-l declare incapabil să administreze moșia, ca pămînturile să intre sub îngrijirea lui. Dinu Murguleț, reumatic, deznădăjduit, suferă văzînd că fata îi este nefericită, dar nu poate face nimic. De abia după moartea fetei reușește, printr-un șiretlic, să se întoarcă la moșie

Tănase Scatiu își continuă afacerile tenebroase (în celălalt roman îi avea tovarăși de pungășii pe primarul Aronovici și cîrciumarul Chiru, fost hoț de cai) vînzînd polițe semnate în alb sau dînd bani cu dobînzi exorbitante Se află pe punctul de a pune mîna pe o poliță în alb semnată de Mihai, dar Tincuța reușește să-l convingă pe Izidor zaraful să nu i-o dea, să o orienteze spre cămătari mai omenoși. Momentul în care Tănase Scatiu îi aduce la cunoștință cu satisfacție abia reținută intenția de a-l spolia pe Mihai se reține Intră în cameră „solemn și prost ca un car gol", iar Tincuța află cu stupoare că „mai toată lumea datora bani lui bărbatu-său"

Vizita ministrului de interne în oraș produce mare zarvă, o agitație de nedescris pune stăpînire pe toată lumea și îndeosebi pe Tănase Scatiu, care vrea să se remarce. După momentele solemne, vizitarea primăriei, discursurile etc., ministrul trage la deputat. Ambiția lui Tănase Scatiu e însă grav lezată de arnăsarul Forgaș, care nu pornește din loc decît după ce-i fluieră moș Stoica într-un anume fel, încît ministrul, plictisit, vine într-o altă trăsură. Tănase îl împușcă, dar, socotind cît a pierdut, cere să i se aducă măcar pielea. Zaiafetul care urmează după ce ministrul se retrage pare o continuare a Scrisorii pierdute. Tănase Scatiu separase mesele, de o parte cei mai importanți, notabilitățile, de cealaltă cinovnicii, dar după plecarea ministrului mesele se amestecă răsuflînd ușurate, „beția se întinse în toată strălucirea ei", pentru că stăpînul „socotea o necinste să iasă lumea trează din casa lui". El însuși se descălță, își scoate fracul, își pune mîinile în șolduri și-i trage o chindie „de parcă intrase Aghiuță în el" E una din scenele care îl vor face pe G. Călinescu să vorbească despre vitalitatea personajului, trăsătură incontestabilă[1]

Vizita ministrului e un prilej pentru țăranii din Ciulniței să adreseze o jalbă împotriva lui Tănase Scatiu pentru a-l aduce înapoi pe boierul cel bătrîn, „boierul lor". Ministrul dispune cercetarea și-l cheamă pe Mihai, ajuns subalternul lui. Întîlnirea lui Mihai cu Tincuța readuce clipe de intensă fericire în sufletele lor, dar totul era prea tîrziu. La o lună Tincuța moare. „Cel mai nenorocit om", cum semnează Tănase Scatiu depeșele, poruncește, bocindu-se fățarnic, să se rupă feștilele „de la făclia aia că pătează covoru". Ceremonia înmormîntării se încheie cu strigătele deznădăjduite ale lui Tănase Scatiu, care îl irită pe Matei Damian, dar, la urcarea în trăsură, se însenînează fulgerător după ce dă din cap și spune. „— S-o ia dracu de viață!..."

Dinu Murguleț reușește să evadeze din captivitatea ginerelui și ajunge la Ciulniței, unde dă de oamenii noului stăpîn. Țăranii, la vestea întoarcerii boierului, se adună la curtea moșiei, surprinși că „răclămația" a avut asemenea efect. Tănase Scatiu ordonă să fie risipiți iar boierul legat. E însă măcelărit de furia țăranilor din Balta, veniți și ei la curte. „Într-o clipă îl făcură fărîmele, fără zgomot, fără vaiete" Momentul anticipează scene din romanul Răscoala al lui Liviu Rebreanu: „Ancheta judecăto-

1 G Călinescu, *Istoria literaturii române* ., 1982, p 540

rească găsi în creierii lui turtiți, pietre, cuie, o basma ruptă, pe care furia poporului le adusese ca o apă mare"

Finalul este tezist, în linia demonstrației pe care și-a propus-o autorul. Revolta țăranilor a fost cauzată de faptul că legătura cu „boierul lor" a fost uzurpată. Semnificația unui fapt real, în loc să fie amplificată prin pagina de roman, e sărăcită. Marele roman realist al vieții de la țară, cu problemele și contradicțiile ei, se lăsa încă așteptat

Romanul aduce coordonate noi în conturarea tipului parvenitului în literatura noastră. Tănase Scatiu face parte din seria deschisă de Dinu Păturică în **Ciocoii vechi și noi**, romanul lui Nicolae Filimon, și-l prefigurează pe Stănică Ratiu din **Enigma Otiliei**, pe linia demagogiei sentimentale și politice. (O.M.)

THALASSA
de Alexandru Macedonski

Proza lui Macedonski relevă neașteptate disponibilități artistice ale autorului, care și-a manifestat tendința de a aborda cît mai multe și variate teme și a cultivat, de asemenea, o gamă diversă de specii literare. Proza sa este și rezultatul unui spirit orgolios. Macedonski însuși încerca o ierarhizare a prozelor sale, astfel că, el, autorul, își consideră proza „Thalassa" o capodoperă. În schimb, Tudor Vianu privește această scriere drept „ciudată și rară", însă „unică în literatura română"

„Thalassa" este versiunea românească a operei „Calvaire de feu" apărută în 1905. Această versiune a fost publicată integral în intervalul 6 februarie — 16 aprilie 1916 și a fost editată pentru prima oară în volum de către Adrian Marino abia în 1969 (volumul: Alexandru Macedonski. Opere, vol. V, 1969).

Proza macedonskiană are unele particularități distincte, toate derivînd din însăși structura internă a autorului care nu reușește să se obiectiveze, dînd la iveală o operă „eminamente poetică, descriptivă, de esență subiectivă și memorialistă"[1]. „Thalassa" este o scriere de factură romantică atît prin temă, cît și prin modalități de realizare. Textul macedonskian prezintă lupta eternă a spiritului cu simțurile, pe fundalul tendinței de a proiecta sentimentul iubirii în absolut, de a-l trăi pur, în sens platonician.

1. A. Marino *Opera lui Alexandru Macedonski*, p. 530

Lucrarea lui Macedonski este structurată în 12 capitole, cifră semnificînd, printre altele, și discul solar, sub al cărui semn eroul trăiește plenar Titlurile capitolelor: „Noaptea de argint", „Zilele de aur", „Eros", „Epoda roșie", „Priap", „Erebos", „ Pronaos" „Cimpoi și tibicine", „Grijania de foc", „Dies irae", „Împărtășania din urmă", „Ultra coelos" sînt semnificative pentru conținutul prozei, relevînd pornirile, tentațiile și semnele sub care eroul pășește spre purificarea extremă, totală a sufletului său

Eroul cărții lui Macedonski, erou căruia îi cunoaștem numai porecla (Thalassa este strigătul oștenilor la vederea mării, din povestirile lui Xenofon) este un tip solar: „Soarele, el singur, fusese cel care-l crescuse si iubise, care îi fusese sănătatea și viața"

El trăiește complet singur pe o insulă, Ostrovul Șerpilor, avînd în grijă farul. Izolarea, singurătatea și directa legătură cu natura îl transformă pe erou, atent din ce în ce mai mult la gîndurile, simțurile și visele sale. La un moment dat, eroului îi este destul de greu să sesizeze diferența real-imaginar, deoarece își supune existența la o altă experiență marcată de oniric și de natură.

Sensibilitatea eroului cunoaște o linie ascendentă, alimentată fiind și de o imaginație bogată. Atent la toate transformările aflate sub imperiul luminii, eroul se extaziază în fața frumuseții relevante a luminii selenare care transformă luciul apei în imagini ireale. „Erau și valuri ce se mișcau sub jocuri de schinteieri sticloase, giuvaiere lăcrămate de lună pe suprafața apelor. Spre depărtări, altele, străvăzătoare ca cerul, fugeau cu creștetul înflorit de ghiocei. Mărgăritare și topaze, safire și smaralde se deșirau de pe toate, iar marii crini albi înfloreau și pe o coastă a lor, și pe cealaltă"

Observăm cu ușurință natura duală a eroului relevată de cupluri antinomice: soare-noapte, soare-eros, soare-Priap (Priap este fiul lui Dionysos și al Afroditei, zeul fertilității, al cîmpiilor și al pădurilor. Este în același timp și simbol al forței virile și genetice). Existența lui Thalassa se desfășoară aparent monoton, într-o deplină libertate, fericirea fiindu-i dată de singurătate și de vis Are un moment de slăbiciune cînd vrea să plece la Sulina, pentru acest timp, spre a trăi în real, alături de oameni Renunță repede la acest gînd și rămîne în continuare ca unic stăpîn al insulei

Mutația radicală din existența sa este dată de o furtună care distruge un vapor, iar Thalassa recuperează din valuri corpul unei copile, pe nume Caliope, care era pe punctul de a se îneca. Thalassa se îndrăgostește de aceasta tînără, iubirea sa dobîndește însă valențe destul de ciudate. Anterior, viziunea eroului asupra iubirii era cu totul alta decît ceea ce trăia în realitate: „Patima pe care obștea o numește dragoste nu-i zbuciumase niciodată inima. Se iubea prea mult pe el, ca să mai poată iubi pe alții, sau, dacă aceasta i s-ar fi întîmplat ar fi fost numai dacă ar fi întîlnit pe o ființă în care să nu se vadă decît tot pe dînsul"

Thalassa caută așadar, pe mai departe, absolutul, dorește refacerea în real a totului, a unității primordiale, prin iubire și nicidecum o pierdere a esenței în materialitate și instinct.

Clipele de fericire supremă se consumă treptat și gîndurile lui Thalassa sînt acum stăpînite de ideea că ar iubi-o pe Caliope cu adevărat numai dacă aceasta ar fi moartă. Numai așa, ea ar putea exista plenar (total) în el. Drept urmare, o omoară pe Caliope, iar el se lasă pradă valurilor, realizînd astfel absolutul, eternizîndu-și iubirea prin ieșirea din telluric, pentru „ .că viața este un rîu ce se varsă în moarte, că moartea nu e decît o viață ce se aruncă în ceruri, și că cerurile, ele însele, căzînd în nemărginire, sunt vecinicia ei..."

Demn de observat este faptul că accentul cade în proza lui Macedonki atît pe narațiune, cît pe descripție, ceea ce face ca prozele să semene mult cu niște poeme sau cu picturi impresioniste, fapt observat și de Tudor Vianu în „Arta prozatorilor români" Alexandru Macedonski a fost, în primul rînd, un descriptiv În toată opera sa de prozator nu există o singură bucată care să se susție pri singurul interes al povestirii. Chiar atunci cînd narează, puținele fapte alcătuiesc niște punți azvîrlite peste intervalul dintre două tablouri, încît arta sa pare de fapt aceea a unui pictor".

În unele descrieri Macedonski este un vizual, punînd un deosebit accent pe cromatică: „Fluture cu aripi albe, luntrea cu pînzele întinse aluneca între cerul albastru si culoarea adîncă a mării, și se apropia de coastele stîncoase lustruite de talazuri"

Alteori este un maestru în redarea imaginilor de tip auditiv „Cîntecele ce pînă atunci fuseseră mîngăioase, se schimbau în tipete deznădăjduite. Voci adînci de bas urcau tunătoare. Violoncele, cu puternice

întovărășiri de orga, sfîsiau si înfiorau aerul Namile de talazuri izbeau stînca, si bubuirile pe care le scoteau dintr-însa păreau ca o uriasa bombardare de cetate"

Imaginile acestea sînt concordante cu perceptiile si trăirile eroului Observăm o exacerbare a simțurilor care îl marchează pe Thalassa transformîndu-l, plasîndu-l într-o lume ireală, lume a viselor, a emanatiilor propriilor sale gînduri

Pe de altă parte, relevante sînt si motivele poetice, destul de abundente în text Motivul central este soarele, sub al cărui semn stă întreaga existență fizică și lăuntrică a lui Thalassa Soarele este aici simbolul triumfului sufletului asupra trupului, al transcenderii într-o lume a puritătii, a trăirii ideale a sentimentului de dragoste

Un alt motiv poetic din **Thalassa**, este visul din care eroul nu se poate desprinde, deoarece, pentru el visul devine, la un moment dat, sinonimul existentei „Și apoi, dacă e să cugeti bine, oare visul si amăgirea nu sunt și ele tot viață? Și, dacă sunt, cine ar putea să spună că ce numim adevăr nu este el un vis din care omul se desteaptă prin moarte?"

Motivul „viața ca vis" dobîndeste la Macedonski valente noi printr-o suprapunere imperceptibilă a existenței pe vis si invers Thalassa, în procesul de definire a tentațiilor transcendentale, se simte fascinant si de lună, elementul opus zeului său patronator, soarele Misteriosul astru al nopții dă luminii contururi ireale, cu efecte marcante în integritatea eroului: „Luna sidefîndu-și lumina peste casă si grădină, peste tarini si mare, străbătea prin geamuri si-si prăfuia argintul albăstrui si roz pe marmore si pe albastrul corpului"

Ca si la romantici, luna este astrul tutelar al iubirii si al visarii Din mrejele tesute de lună eroul se eliberează odată cu zorile cînd, Thalassa, om al soarelui, redevine el însuși, un aspirant la puritate si absolut

Nu putem neglija cele două motive poetice, cele două elemente legate de existenta lui Thalassa, cerul si marea, care îl îmbrățisează pe erou în momentul intrării sale în etern Aceste elemente sînt cele doua principii masculin și feminin Aspirînd spre cer și primit de mare eroul se împlineste si își desăvîrseste iubirea prin refacerea unitatii primordiale

Thalassa este o epică a unui singur erou care devine proiecție literară a autorului, așa cum și opera poetică este expresia eului, auctorial de amintit aici **Noapte de decemvrie** și **Noapte de noiembrie** Poemul în proză macedonskian este o creație singulară în literatura ro. ână, plină de originalitate și de farmec artistic (L.C.)

Scanned with OKEN Scanner

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎIA NOAPTE DE RĂZBOI

de Camil Petrescu

Ascrțiunea lui Gaëtan Picon (**Funcția lecturii**, București, Editura Univers, 1981, p. 12) conform căreia „opera este expresia unei realități care există înaintea ei" se dovedește exactă și în privința primului roman al lui Camil Petrescu, **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război.** Lucrarea, editată de Al. Rosetti la **Cultura națională**, în două volume, și difuzată la începutul lunii noiembrie 1930, este, deși mai puțin s-a remarcat, rodul unei realități care a trecut printr-un lung proces de gestație Drama războiului prim mondial, trăită de sublocotenentul Camil Petrescu, rănit în timpul luptelor de la Tîrgoviște, revenit în rîndul combatanților și participînd, în iulie 1917, la luptele de la Oituz, rănit pentru a treia oară și căzut prizonier, va sta la baza experienței războiului consemnată de eroul său, Ștefan Gheorghidiu, căruia îi și împrumută, în mare măsură, jurnalul său de combatant. Expresie a acestei experiențe vibrante, halucinante, va fi și suita de versuri sugestiv intitulată **Ciclul morții** și apărută în 1923, înfiorată confesiune a unor trăiri limită În anul următor, 1924, în **Cuvîntul liber**, printre alte colaborări va figura și un fragment din romanul **Ultima noapte**.. Dar începuturile încercărilor viitorului romancier ar putea fi considerate trei foiletoane, intitulate „O recunoaștere ofensivă" apărute în revista **Banatul** din Lugoj, în iulie 1919 și care ar putea constitui germenele viitorului capitol al romanului „Post înaintat la Cohalm"

Întîlnirea, în 1929, cu profesorul Al Rosetti, directorul editur Cultura națională, aflat în căutare de talente noi, va declansa energiile latente ale viitorului romancier Îi va propune profesorului un volum de nuvele, pe care acesta le va accepta cu plăcere Într-o conferintă tinută la Ateneul Român, în mai 1943, romancierul se va confesa. „Am scris în 15 zile prima nuvelă, dar n-a fost nuvelă fiindcă s-a întins atît încît a luat 150 de pagini M-am dus la profesor si i-am explicat marea încurcătură A fost de părerea mea de a-i mai pune încă 70 de pagini si să-l fac roman de 220 de pagini" Caracteristică pentru procesul de creatie al autorului este marturisirea exprimată în aceeasi conferintă (cf revista Manuscriptum, an II, nr 2, 1972, p 106 – 107) „într-adevăr, s-a tipărit textul si as putea sa adaug, si aceasta ar fi interesant ca trăsătură psihologică, faptul pentru mine esential că nu pot lucra decît asupra corecturii Prima versiune este un pretext, numai ceea ce e tipărit are o realitate pe care pe urmă se poate atasa toată nuanta pe care vreau s-o dau ( ) Aceasta ar fi rodul primei versiuni, care este făcută cu foarte multă neglijentă, care reprezintă traiectoria cărtii, din ea urmînd să se ramifice incidentele care formează substanta cărtii" Procesul de creatie, atît de sinuos, de personal, este destăinuit în continuare în aceeasi conferintă. „Am venit peste cîtva timp la domnul profesor Rosetti cu cele două sute de pagini si era încîntat că le-am dat la timp să le citească și a fixat data aparitiei cărtii Mi-a venit încă o corectură și l-am anuntat că vreau să pun încă 45 de pagini explicîndu-i că abia acum personagiile îmi apar neîntregi, dacă le privesc de aproape, cum vă spuneam că privesc orice realităti psihologice, lucrurile par mai profunde decît dacă nu le privesti Personagiile apăreau cu necesitătile completării. Am dat de data aceasta 300 de pagini si profesorul Rosetti mi-a conditionat să nu mai adaug nimic, fiindcă am produs o adevărată exasperare la tipografie As putea spune că au fost si alte corecturi Cred ca romanul, cu adausurile venite la fiecare corectură s-a încheiat la 560 de pagini fiindca am fost silit Cred ca l-as fi continuat daca as fi avut posibilitati fizice pînă astăzi fiindca nu stiu de ce m-am oprit acolo"

Despre conceptia lui Camil Petrescu asupra romanului ca si despre evolutia acestei specii în perioada prima interbelica am avut posibilitatea

să punctăm cîteva observații în paginile dedicate celui de-al doilea roman - în ordinea apariției — al autorului Să consemnăm faptul că editarea în noiembrie 1930 a romanului **Ultima noapte...** poate fi considerată ca o încununare a unei epoci prime a romanului nostru, ce avea să-și dovedească strălucirea și viabilitatea.

Noutatea, autenticitatea și originalitatea prozei camilpetresciene se va bucura, încă de la apariție, de aprecieri critice ilustrative. Șerban Cioculescu, printre cei dintîi (în **Adevărul** din 18 noiembrie 1930), remarca faptul că „nota comună e nervul dramatic și chiar nervozitatea neobișnuită", subliniind că „nimeni ca dînsul (...) nu a izbutit să redea psihologia combatantului, teroarea perpetuă a morții, sentimentul insuportabil al necunoscutului din față, așteptarea luptei adevărate ( )" Perpessicius, (în **Cuvîntul** din 20 octombrie 1930) deslușea, pe baza unui fragment publicat în presa literară a vremii înainte de apariția romanului, însușirea de fin analist a lui Camil Petrescu", iar în cronica literară adăpostită în coloanele aceluiași ziar în 23 noiembrie 1930 amintitul critic considera apariția romanului un adevărat „eveniment literar", așezîndu-l pe noul romancier alături de creatorii remarcați ai anului literar: Ion Barbu, Tudor Arghezi, Sadoveanu, Mircea Eliade, Ion Vinea. Însuși Ion Vinea, care probabil cunoștea romanul dinainte de apariție, vădește și reale intuiții critice, (în **Viața literară** din august–septembrie 1930) subliniind afinitățile proaspătului romancier cu acelea ale (deja cunoscutului) dramaturg, romanul descoperind, ca și teatrul, un „puternic creator de viață. Dialogul natural și emoționant este de-a dreptul dramatic" Pompiliu Constantinescu, subliniind autenticitatea dramei combatantului (în **Vremea** din 30 noiembrie 1930) reliefează că „d-l Camil Petrescu este primul scriitor român care descrie războiul ca o experiență directă, Jurnalul de campanie al lui Gheorghidiu e mărturia unui combatant și inovația unui artist care își confesează propria mutilare morală"

În aceeași linie, a constatărilor spiritului novator al romanului, se înscriu intervențiile lui Octav Șuluțiu, Lucian Boz, Al. Bădăuță (în cronici apărute în ziarele vremii în același sfîrșit de an 1930). Și George Călinescu, (în **Capricorn** din noiembrie 1930) semnala cu căldură apariția romanului, pe care avea să-l analizeze cu luciditate și prestanță critică,

peste un deceniu, în monumentala sa „Istorie a literaturii" O voce aparte în corul critic – în genere admirativ – al vremii o constituie articolul lui Eugen Ionescu (în Fapta din 22 noiembrie 1930), care subliniază (prea) tranșant ralierea creației camilpetresciene la fenomenul literar declanșat de opera lui Proust, a cărui influență criticul o vede „pînă în construcția frazei și sintactic; pînă la metoda analogiilor și a parantezelor" Aceasta nu va împiedica însă opera ca, grație și unor exegeze critice ulterioare apariției (George Călinescu T Vianu, C Ciopraga, Ov S. Crohmălniceanu, N Manolescu), să se constituie ca o contribuție esențială si necesară în devenirea romanului românesc interbelic.

Dar în aparență neunitar, conținutul romanului lui Camil Petrescu se organizează, ca într-o perspectivă coaxială, în jurul unei drame de conștiință, a eroului principal, Ștefan Gheorghidiu, obligat mai întîi să trăiască o dramă a incertitudinii în iubire și apoi pe aceea a războiului. Cheia interpretării întregului roman este oferită de autor, aici ca și în alte lucrări ale sale, prin cunoscuta gnoză: „Cîtă luciditate, atîta existență, și deci, atîta dramă" Și Ștefan Gheorghidiu, asemenea altor personaje ale operei sale, asemenea autorului „a văzut idei"

Compozițional, romanul cuprinde povestea începutului și destrămării iubirii dintre eroul principal, Ștefan Gheorghidiu, și soția sa, Ela, („Ultima noapte de dragoste...") pe fundalul evenimentelor premergătoare și următoare intrării României în primul război mondial (...întîia noapte de război), evenimente care fac din eroul romanului un combatant activ și un narator obiectiv al dramei războiului.

Rememorările eroului principal, filtrate de trecerea timpului asupra începuturilor iubirii sale, ne relevă imaginea unui mariaj sărac, dar împlinit prin coeziunea de sentimente. Student fiind, la filozofie, căsătorit de asemenea cu o studentă, la litere, cei doi realizează o viață conjugală intensă, armonioasă. Necontenitele atenții, nenumăratele dovezi de iubire ale soției sale, sînt pentru Ștefan ca un început de așezare a lumii, făurindu-și asemenea lui Pygmalion, o Galatee statornică și recunoscătoare. „Diagonalele unui testament", care îi face pe neașteptate moștenitorii unei averi considerabile, vin să schimbe însă așezatul mod de viață al celor doi. Uimit, Ștefan si-o descoperă pe soția sa cointeresată de problemele

materiale - probleme care pentru el erau minore, sau, oricum, îl abăteau de la existenta sa predilectă, consacrată studiului filozofiei, - apoi sub influenta unei vagi verisoare, Anisoara, atrasă într-o lume mondenă, a cărei viată lipsită de griji dar și de adevărate orizonturi rămîne pentru Stefan în flagrantă contradictie cu existența lor de la început si cu propria-i viziune asupra iubirii Urmează distracții nocturne sau escapade în locuri pitorești (vezi „excursia" de la Odobești) în care Ștefan este mai mult tîrît si care declanșează în el, supralucid în fata comportamentului neașteptat al soției, stări penibile și, mai ales, drama incertitudinii asupra fidelității sotiei Privite dintr-o perspectivă naratorială care apartine eroului însusi, evenimentele ulterioare, suficient de sărace, vin doar să stîrnească ecouri imense, pendulînd între extreme, în sufletul acestuia, să declanșeze reacții care merg pînă la hotărîrea de rupere definitivă a legăturilor conjugale

Peste această dramă torturantă a incertitudinii („n-am fost niciodată gelos" se va confesa la un moment dat naratorul) se va suprapune însă, în curînd, drama combatantului Iminența războiului, abia întrezărită în capitolul de început, devine realitate, iar drama sufletească a individului Stefan Gheorghidiu se estompează acum, trece în plan secund în fata marelui adevăr dezvăluit de conflagrația mondială Eroul este, asemenea autorului, (si apropierile s-au remarcat în nenumărate rînduri), participant activ la prima parte a campaniei care viza alungarea trupelor Imperiului din Ardeal, el împrumută chiar, cum de asemenea s-a remarcat, jurnalul de război al lui Camil Petrescu, dezvăluind adevărul asupra existenței individului în război Spiritul polemic al autorului, transferat eroului său, descoperă o realitate a combatantului de rînd nu atacuri vitejesti la baionetă asupra tancurilor germane, nu strigăte neînfricate de „urra!" ci ordine date anapoda, marșuri lungi și istovitoare și, mai ales, conștiința gravă a trăirii cu veșnica perspectivă a morții în față Autenticitatea scrisului camilpetrescian îi permite eroului să refacă traseul primei etape a campaniei, cu ocuparea Pietrei Craiului, a Vulcanului, să introducă momente reale (episodul surorilor Manciulea) Unele capitole („Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu") reliefează imagini de apocalips Paginile sînt antologice, si nimeni pînă la Camil Petrescu nu a surprins, în

literatura noastră, cu mai multă veridicitate, războiul văzut prin prisma combatantului de rînd. Apropierea – adesea realizată – cu paginile de război stendhaliene din „Mănăstirea din Parma" vine să sublinieze autenticitatea perspectivei naratoriale realizată de vocea povestitorului chiar din vălmășagul luptei, războiul fiind transferat din clasicitatea lui așa-zis obiectivă, exterioară, în sfera conștiinței. Criticul Nicolae Manolescu, într-o remarcabilă analiză făcută operei (în **Arca lu Noe**, vol. II, București, Ed. Minerva, 1981, p. 67), remarca faptul că „de pe scena istoriei războiul se mută pe aceea a conștiinței individului"

Reîntors, în urma rănirii, în București, Ștefan Gheorghidiu nu mai are putere, după experiența trăită a războiului, să se reîntoarcă la vechea dramă familială. Comportarea soției, în asemenea momente, i se relevă ca falsă, teatrală, interesată, iar hotărîrea de despărțire, pe care o și duce pînă la capăt, i se pare singura soluție despovărătoare de „tot trecutul"

Novator în arta romanului, Camil Petrescu reușește în primul rînd, prin opera în discuție, o scriere de certă autenticitate, asigurată însă nu de elementele reale, obiective, proprii ca instrumente de lucru unui creator omniscient, ci de filtrarea evenimentelor prin prisma unei conștiințe care devine centru de iradiere și de organizare a elementelor subiectului Autorul nu dă prioritate fabulației în sine, de a cărei spectaculozitate – neapărat necesară în romanul tradițional – se despovărează, ci ecourilor evenimentelor, adeseori, surprinzătoare prin banalitate, prin surprinderea cotidianului, în conștiința naratorului Camil Petrescu este, cum observa cu acuitate Nicolae Manolescu (op cit., pp 66—67), „...probabil cel dintîi de la noi care a simțit nevoia să coboare, în romanele sale, viața de pe scenă în stradă. "

Ștefan Gheorghidiu suferă la modul sublim, asemenea altor eroi camilpetrescieni, drama inflexibilității Turnat din esențe tari, superioare, urmărind absolutul în toate, el rămîne spada care, sub opreliștile cotidianului imund nu se îndoaie, nu se pleacă se rupe El are tăria de a-și făuri un tipar existențial căruia îi subordonează cu demnă trufie întreaga lume Convins că prin iubirea Elei poate atinge absolutul (căci.. „acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt"), Ștefan descoperă, treptat, relativismul axiomei sale De aici declanșarea dramei

care îi va măcina treptat lumea interioară abia așezată. Drama se înfiripă și crește pe supoziții, pe bănuieli, însuși naratorul nostru ni se destăinuie că certitudinile îi lipsesc („eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și **bănuiam** (subl. noastră) că mă înșală", iar sfîrșitul iremediabil este tranșat nu de certitudini, ci de conștiința supralucidă a eroului că ființa învesmîntată de el în aura doritei perfecțiuni nu aparține lumii sale setoase de idealitate. Își făurește o lume himerică în dragoste căreia îi cade apoi ireconciliabil prizonier: un încătușat al absolutului.

De fapt, eroul, prin perspectiva naratorială pe care ne-o impune, ne obligă să acceptăm o unică viziune dată de trăirile sale interioare. E un spirit absolutizant, nepermițîndu-ne, în acuta analiză a dramei iubirii sale, să acordăm circumstanțe, să relativizăm, să ne îndoim. Acest har coercitiv al eroului se diminuează în paginile care înfățișează participarea sublocotenentului Ștefan Gheorghidiu la război. Stăpînit de acea sete de certitudine, el este acum un combatant fără identitate. Vechea dramă dilematică este subsumată, progresiv, existenței diurne, pusă mereu sub semnul „sorocului de viață și de moarte" (ca să folosim asertiunea din titlul cunoscutului roman al lui E. M. Remarque, consacrat aceleiași conflagrații mondiale). Războiul, receptat de narator în două planuri, acela al realității imediate și cel al reflectării acesteia în conștiință, nu ne dezvăluie în Ștefan un erou, ci o ființă pendulînd între mimetismul – nu este aceasta o trăsătură relieiantă pentru marea masă a indivizilor angrenați în asemenea încleștări? – necalculat, spontan, și constatarea rece, lucidă și adeseori halucinantă a situațiilor: interminabila canonadă a artileriei inamice („durabilă halucinație de foc și de trăsnete"), îngropate de vii sub valul de pămînt, imaginea omului care, cu capul retezat, mai aleargă încă.

Galatee zămislită de vocația de Pygmalion a naratorului, Ela este produsul incontestabil al viziunii acestuia torturată de atingerea absolutului. Imaginile de început ale eroinei, cu o dăruire de sine pînă la uitare, cu spirit de sacrificiu, vin să întărească impresia inițială. Chipul Elei se construiește însă din viziunea retrospectivă – selecționată, deci – a naratorului. Schimbările din comportamentul eroinei, puse frecvent pe seama moștenirii de către tinerii săraci a unei părți din averea unchiului Tache, își găsesc aici punctul de plecare sau acestea existau – in statu nascendi – adormite, în ființa serafică ce-l cucerise pe Ștefan prin capacitatea de abandon și prin loialitate? Ne bucurăm doar de viziunea

oferită de naratorul nostru – creditabil sau necreditabil? – care punctează cu luciditate, acum, transformarea ființei iubite dintr-o existență rafaelică într-o mondenă interesată, mărginită și cupidă. Ea se dovedește acum atrasă de snobismul și jocurile de culise ale saloanelor, gata să admire – sau, poate, mai mult – mari virtuoși în ale dansurilor la modă, să se complacă în meschinării și abile jocuri de interese. În fond, Ela este ireală, nu există cu adevărat. Marea artă a naratorului (de fapt, a lui Camil Petrescu) stă în capacitatea extraordinară de a surprinde, în viziunea-i personală, o devenire – un proces treptat de demitizare. Iar cazul nu este singular în opera camilpetresciasnă.

Mai certe (dar aceasta nu presupune neapărat o realizare artistică superioară) sînt alte cîteva personaje ale romanului, surprinse – după cum critica literară a observat – la modul șarjant, caragialesc. Nae Gheorghidiu este o creație durabilă, în spirit realist, fin polemist (dar de o spiritualitate ieftină), feroce în afaceri și cu reputație în lumea politică. Bine surprins tipologic, etern. De propensiune realistă este și milionarul analfabet, Tănase Vasilescu Lumînăraru, cu veșnicii-i ochelari negri și nelipsitu-i secretar, gata să piardă și să cîștige, „căci așa-i în afaceri", și cu o presimțită magică adulație pentru cuvîntul scris și pentru cel care îl scrie. Diversitatea de personaje subliniază variata gamă de mijloace scriitoricești la îndemîna autorului **„Ultimei nopți..."**.

Anticalofilia daclarată a lui Camil Petrescu, adept al artei pentru adevăr, se cere reinterpretată tocmai prin prisma concepției sale despre arta scrisului. El este un analist lucid al stărilor de conștiință, pe care le supune unui proces permanent de obiectivare și determinare. Acest proces implică însă o continuă raportare la realitate. Sondarea stărilor interioare, a proceselor de conștiință, dublată de spiritul polemic ca și de cel noocratic ale autorului, dau stilului vibrația intensă, unică, inconfundabilă, cabrarea nervoasă. Iar raportarea la realitate implică folosirea elementelor comparative, deloc neglijabile în textul camilpetrescian. Comparația de forță de iluminare a adîncurilor: „omul gîndind, scormonindu-și propria conștiință, față în față cu datele unei realități care se refuză cunoașterii absolute; încercarea superioară și orgolioasă a intelectului de a se armoniza prin cuvinte cu materia, șansă unică a amîndurora de a-și releva esența" (Irina Petraș, în **Proza lui Camil Petrescu**, Cluj-Napoca, Ed. Dacia , 1981 , p. 174). **Comparația**, ca trop al cunoașterii,

al obiectivării, este folosită cu predilecție și cu artă desăvîrșită de autor Subliniind și colaborarea constantă cu epitetul, vom conchide că anticalofilia lui Camil Petrescu vizează scrisul frumos, împodobit (ca o sorcovă, cum ar spune autorul), dar inoperant în ceea ce el însuși își propune în scrierile sale

Bucurîndu-se încă de la apariție de o apreciere favorabilă în rîndul criticii literare și al cititorilor, apreciere mereu consolidată cu trecerea timpului, constant tradus în limbile de circulație universală ca și în limbile altor popoare, primul roman al lui Camil Petrescu s-a impus și se păstrează, prin calitățile-i deosebite și spiritul novator, ca o creație remarcabilă, perenă, a speciei. (F.Ș.)

ULTIMUL BEREVOI

de Vasile Voiculescu

Ca și **Pescarul Amin**, **Ultimul Berevoi**, surprinde într-o țesătură omogenă atît ordinea sacră a mitului, cît și coerența amniotică a realității palpabile în contextul major al transformărilor istorice. Doar că de astă dată evenimentele și destinele nu se mai integrează toposului „apei" ci toposului „muntelui" — cel de-al doilea „pol" al rezistenței arhaicului în fața expansiunii civilizației moderne. E vorba, desigur, tot de instaurarea orînduirii socialiste în anii imediat următori ultimului război, însă de astă dată „drama" e declanșată nu de excesul fenomenelor naturale ciclice precum în Deltă ci de dizarmonia lanțului trofic provocată de conflagrația mondială cît și de măsurile imediate luate de noul regim: „Plouase mult cu sînge și vremile veneau roșii și-nvolburate. În tulbureala prefacerilor, marii vînători, ahotnici de primejdiile fără folos, urcătorii să prigonească fiarele pînă-n rărunchii munților, pieriseră. Moșierilor, îndatorați oarecum să-și apere codrii și plaiurile de jivine, li se stîrpise pînă și sămînța. Băștinașilor li se ridicase și cea din urmă țeavă de pușcă, orice gioarsă de pistol. Și în învălmășeala începutului de leat, bestiile se înmulțiseră nestingherite" (în vol **Iubire magică, Zahei Orbul**, Ed Cartea Românească, Buc., 1982, p 162)

E reținut în consecință mecanismul defensivei umane care, atunc cînd nu se mai poate apăra prin mijloace pozitive, recurge aproape inconștient la crusta apotropaica a riturilor

„Muntii misunau de salbaticiuni Lupi bezmetici bîntuiau stînele ursii dau buzna peste cirezi Treceau prin ciomegele boarilor. umflau juncanii si plecau fără măcar o bună ziua

În lipsa armelor, de sub troianul leaturilor, practici străvechi meșteșuguri primitive de apărare începeau sa scoată capul" Iar ordinea profanată o dată dislocată, imaginația colectivă reînvie febril spaimele si fantasmele trecutului. „Mai ales că se adăugau si alte grozăvii Prin ceturile piscurilor se arătau vedenii fantastice Umbre de uriasi călcau pe babilonii de nori puhavi. Din negurile oarbe, răboind noianuri pe văi, se desfăceau deodată pale ce cotropeau turmele, ameteau ciobanii, și, urcînd înapoi, luau cu ele, pradă, două-trei vite rătăcite" Totuși, în ciuda interpretării superstițioase a capriciilor naturii, recursul la practica magică e dictat de necesități materiale stringente

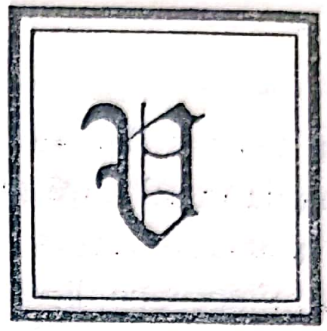
Astfel se dezvăluie și aici osmoza perfectă în care coerenta amniotică a ontos-ului integrează ordinea sacră a ritului, superstiția „oferind" soluția practică prin cunoașterea perfectă a medium-ului animal De fapt ceea ce îi face pe oamenii muntelui sa caute urmele vrăjitorului hulit si uitat e tocmai incapacitatea generală de a tempera (sau anula) grozăviile unei namile de urs dedulcit iremediabil la gustul cărnii de vînat domestic „Se alesese îndeosebi o boală de urs jăcman, dedulcit la carne, care băgase în boale pe cirezari. Asta e cu adevărat Necuratul Mirosea cursele, ocolea capcanele, se strecura nevăzut și țîșnea, parcă da cu bobii, tocmai cînd nimeni nu se aștepta. Îi borodea pe toți ori pe ceață, ori la masă, ori la somn El înfășca tacticos vita și pleca cu ea pe coclauri, sub nasul ciobanilor prostuti, urmărit cu alai de hăieli și lătrături neputincioase" Și, în scurt timp, oprobriul colectiv se transformă pe nesimțite în aderență regresivă, „unchiasu(ui) fără ani, fără nume" redobîndindu-și autoritatea din vremi apuse

Prozatorul de fapt insistă pe larg, aproape decorativ, asupra condiției solomonarului scăpătat, fixîndu-i prin îmbrăcăminte și comportament, ascendența sacră în strictă tradiție autohtonă: „Și își îndesa cușma năzdrăvană ca o za mlădioasă, fără să știe că la obîrșia ei sta căciula sacră peste care preoții păgîni, străvechii magi, își așezau ca peste o căptușeală mitrele și regii coroanele Era vestita cușmă a căciulaților, semnul oamenilor liberi si de neam. din care se alegeau cîrmuitorii

noroadelor de rînd. Chiar și orgoliul ancestral reapare brusc atunci cînd își dă seama că, prin cunoașterea sa, poate veni în ajutor celor pentru care odinioară era stăpîn „Vechea trufie că știe și poate îl umplu iar. Și, fără să mai cugete cît și cum, se făgădui pe loc să curețe muntele de spurcăciuni. Vrăjitoria îi era ca o înaltă boierie plină de îndatoriri. Închinarea smeritei gloate, căzuta cu rugăciuni s-o ajute și s-o scape îl investea c-o autoritate de mult mocnită în el"

În definitiv, Voiculescu prezintă exhaustiv întregul ceremonial precum și actele preparatorii, acțiunea bătrînului solomonar căpătînd în context o alură cvasi-fantastică. În realitate însă fascinația provine din încercarea „ultimului Berevoi" de a readuce lumea muntelui la vremurile dinaintea metalurgiei profane, sechestrînd tot ce era din fier, că și lemnele curente de obținerea focului. Cu alte cuvinte, el reface — **stricto sensu** biotopul arhaic în care infuzia magică putea să influențeze medium-ul animal. „Lumea muntelui se-ntorcea înapoi la era lemnului și la vîrsta pietrei" Și totuși o eroare gravă se strecoară în perfecțiunea de necontestat a ritului. Ultimul vrăjitor nu-și mai dă seama că, de-a lungul istoriei, prin progresele defensivei umane, medium-ul animalelor domestice se opacizase. Și, aparent paradoxal, furia taurului menit să sfîrtece „ursul" se va îndrepta împotriva lui.

De fapt, nici splendorile ritualului, nici fortifiantele, nici chiar foamea și setea nu vor putea stîrni pornirile sîngeroase asupra pielii de urs. În fond, într-un anume sens, buhaiul însuși „sesizează" trucul și spaima îi vine mai mult din partea omului. Astfel, în ochii vitei, blana nu mai era acum atît o imago bestiae, cît mai degrabă un nou harapnic sau un nou ciomag. De aceea, abia cînd vrăjitorul, după o așteptare zadarnică, o azvîrle cu forță în el, se dezlănțuie cu adevărat puterile taurului: „Scăpără ca un fulger peste cei cîțiva stînjeni, spulberă blana în picioare, ajunse omul, îl prinse și, orăcăind îngrozitor, ridică în sulițele coarnelor și începu să coboare cu el vijelios" Deci „moartea" riturilor implică, desigur destrămarea coerenței amniotice originare, chiar dacă, la nivelu emblematic, se întrezăresc încă semnificațiile inițiale (P. G.)



de Duiliu Zamfirescu

VIAȚA LA ȚARĂ

Ciclul Comănăștenilor cuprinde romanele **Viața la țară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări și Anna sau ceea ce nu se poate,** a căror elaborare și publicare se întinde pe aproape douăzeci de ani (între 1893 și 1910) **Viața la țară** a fost scris în 1893 la Bruxelles și publicat în 1894-1895 în „Convorbiri literare", dar abia în 1898 avea să apară în volum.

Fără îndoială, primele două romane sînt mai izbutite, tezismul nu sufocă faptul de viață, naturalețea evocării, filonul narativ. Autorul susținea ideea că boierimea veche, păstrătoare a virtuților neamului, are și trebuie să aibă un rol hotărîtor în viața țării, mai ales în acel moment al ascensiunii unor elemente lipsite de orice scrupule, străine pămîntului, fără nici o legătură cu poporul, recrutate îndeosebi din rîndul arendășimii. Cînd intenția demonstrativă e uitată, pagina răspunde într-adevăr dorinței autorului de a crea „iluzia intensivă" a vieții.

Încă din primele pagini, episoade sugestive conturează în linii antimonice conflictul și personajele. Amănuntul semnificativ, „tabloul" de viață caracterizant, limbajul se detașează ca resursele principale de lucru ale prozatorului. Casele boierului Dinu Murgulei de la Ciulnița sînt „bătrînești și sănătoase, cum nu se mai întîlnesc astăzi pe la moșiile boierești", curtea „trăiește liniștită și bogată" „populată și bogată" cu cîrduri de gîște, curci, claponi cu argați și cirezi de berze „ale căror ciocuri răsturnate pe spate toacă de-ți iau auzul". Epitetul amplifică

asadar lumina idilica se revarsă nestingherită, ca să accentueze contrastul cu „bă-dă-ranii" care se înfiintează în vizită. Boierul cel „fodul" nu se arată încîntat deloc, își trage cizmele „strîngînd din ochi si blestemînd" sărută mîna coanei Profira, mama lui Tănase Scatiu „cam din fugă", dest coana Sofita, boieroaica e mai prevenitoare Scena crizei pe care o face coana Profira de îndată după sosire, de fapt un fel de test psihologic, are hazul ei meremetisită, în timp ce le reprosează vecinilor că sînt „fodul" că nu „lovesc" pe la dumneaei, își revine si începe „o lungă siretenie de vorbă" despre boala ei. „ Uite, maica, îmi vine asa un nixis pe la stomac si parcă numa, ia așa, mă zgîltîie de chiept, si să te tii numai goană la cap si apoi parcă-mi bate două zbanturi în tîmple, de mă prăpădesc, maică! " Vizitatorii ar vrea s-o vadă pe fată, Tincuta, care își ascunde cu greu oroarea, în sfîrsit „obiectivul" e îndreptat spre „petitor" care „scoase o pană de gîscă din buzunar mătură o enormă țigaretă de chihlimbar cu care fuma, puse pana murdară pe farfuriută, iar țigareta în toc si se sculară sa plece" Conu Dinu Murgulet dă cu ochii de pana de gîscă lăsată de tînărul Scatiu si „face explozie" „– Deschideti usile sa iasa mirosul de mito cani! ( ) Eu să-mi dau fata la asemenea mojici? Doar dacă mi-o ua Dumnezeu mintile! Bă-dă-ranii"'

Nimic esențial nu intervine apoi în ce priveste tehnica narativa Episoade ilustrative, scene din **viața la țară**, arareori o privire fugară în psihologia personajelor Conflictul, schitat, între civilitatea vechi boiereasca si grosolănia ciocoimii va fi îngrosat pe măsură ce intră în scenă alte personaje Fiecare capitol îndreaptă atenția cititorului spre un anume grup de personaje, după ce scriitorul le-a tratat mai cu grijă în capitole speciale ba chiar se trece de la un tablou la altul în functie de vîrstă Conu Dinu coana Diamandula, sora lui, Matei Damian, fiul coanei Diamandula, Sasa apoi Mihai si Tincuta oferă perspective diverse asupra vietii la țară Miscarea epică următoare a evocării cuplurilor antagonice sau sentimentale, pentru ca în final tesatura relatiilor dintre personaje să se complice o data cu definirea atitudinii fată de o anume realitate socială

Dinu Murgulet e împăcat cu starea de lucruri de pe mosie si crede că un oarecare văcar e mai fericit decît Matei Damian boierul întors de prin străinătături după o sedere de sapte ani Socialistii cu zvonurile lor

„vagabonzi" iar Tănase Scatiu care se dădea în stambă cu prilejul întîmpinării lui Damian la gară, „bătrîn și bădăran" Matei Damian, trecut și prin pericolul unei epidemii de holeră în Italia, admiră aceste „naturi statornice", „puterea de statornicie a acelor naturi simple, vesele, ce trăiau numai din devotament, lipsite de pămîntul ce le văzuse născîndu-se". Sasa administrează moșia de la Comănești cu pricepere fără egal, ținînd locul părinților săi decedați, de aceea frații i se aderesează cu „maman" și o ascultă fără crîcnire. Copiii (Mihai, Victoria, Mary) calcă totuși interdicții, cum ar fi cea a lui Miss Sharp – „not eat mammligutz!" Întîlnirea Sașei cu Matei Damian produce neliniști sufletești. repede cenzurate, în așteptarea confesiunilor tîrzii ale bărbatului „Rar mai avea vreme să viseze", deși trăia „dorul de lumea caldă, senină" „setea de ideal" „Măreața cruzime a legilor naturei", o răpește pe coana Diamandula, care trăise pînă la venirea fiului numai din dragoste pentru el, „prin puterea unei dorințe" Tînărul boier își vizitează moșia și o găsește într-o stare jalnică, la sfaturi de la Sașa, face proiecte de redresare a situației, de modernizare a muncii cîmpului, dar în afara unor schimbări datorate autorității sale totul rămîne în stadiul de proiect. Doarme chiar la arie într-o noapte, prilej să cunoască îndeaproape un om fascinant, pe baciul Micu, cititor în tainele stelare ale nopții. Totuși, „firea indiferentă" îl face să nu pătrundă dincolo de anume aparențe. Mai lucidă e Sașa cînd îi expune cauzele dificultății muncii cu țăranii: „Cauzele sînt foarte multe. Mai întîi, modul cum a fost tratat țăranul pînă acum: toți din toate părțile l-au mîncat și l-au înșelat cît au putut Arendașul, fie grec, fie bulgar, fie român, e același peste tot.. " Tincuța, fiica lui Dinu Murguleț, simte ceva deosebit pentru zănaticul de Mihai, fratele Sașei și, cînd băiatul trebuie să plece la Paris, se duce pe ascuns la întîlnire. Plimbarea cu barca pe balta dintre Ciulniței și Comănești va rămîne de-a pururi una din cele mai frumoase amintiri ale ei, refugiul sensibil în fața brutalităților care se vor îngrămădi asupră-i în următorii ani. Altfel evoluează lucrurile în celălalt cuplu. Dragostea tîrzie, profundă, verificată (chiar conu Dinu o învață pe Sașa să meargă un timp la Paris ca să-l verifice pe Matei, nu cumva acesta să dea curs numai dorinței coanei Diamandula de a se căsători cu ea), sfîrșește cu o căsătorie așteptată de toata lumea

Atmosfera se întunecă de îndată ce apare Tănase Scatiu. Ținuta lui elegantă ar fi presupus un rafinat dacă nu l-ar fi trădat slujbașul din coada trăsurii: „un țărănoi, încălțat cu ciubote, în spinare cu un palton de-a stăpînu-său, ros și ieșit de soare, iar în cap cu o pălărie înaltă ce-i venea pînă peste urechi...” În contrast cu boierul cel bătrîn și venerat, Tănase are niște „șiraguri de case de nuiele lipite cu lut: șandramale de scînduri (...) în fine, tot felul de acarete, făcute în pripă și pe ieftin”. Era nepotul unui vătaf care slujise la curtea de la Ciulnițel și avea în gînd „să pună mîna pe bani și pe fată”, ba chiar și pe o moșie. O împrejurare anume îl îndatorase pe Dinu Murguleț, dar Matei aflînd de planurile lui de a se căsători cu Tincuța, îl ajută pe unchiul său să iasă din încurcătură. Inculț, brutal, rapace, cu o sete nestăpînită de parvenire, sfidător și vulgar, ambițios, necruțător, Tănase Scatiu intră în conflict cu țăranii, cărora vrea să le smulgă o parte din pămînt. De altfel, Dinu Murguleț chiar afirmă că „trăiește rău cu țăranii” din cauza lăcomiei. Cînd se prezintă magistrații pentru a judeca la fața locului neînțelegerile, aranjează în așa fel cu primarul și Chiru, cîrciumarul, încît să tragă la el, bineînțeles cu scopul de a-i cumpăra. Țăranii, în frunte cu Lefter, se opun categoric ideii de judecare cu ciocoiul fiindcă știu că li se va face nedreptate („corb la corb nu-și scoate ochii”). „Umbli să ne furi pămîntul, tîlharule!” Îi strigă Lefter, iar bătrînul Stoica avertizează: „...judecata să nu calce pe la noi, că nu e bine!” Pe cîmp, la măsurători, țăranii îi iau la rost pe magistrați că au tras la ciocoi iar pe Tănase Scatiu îl alungă cu pietre, ceea ce va determina „punerea lor în chinuri” la intervenția autorităților și cu contribuția directă a lui Tănase Scatiu. Matei Damian și Dinu Murguleț, alertați, rămîn înmărmuriți de atîta bestialitate și dau dispoziții să fie eliberați. O eliberare va avea loc în finalul celuilalt roman, cînd țăranii îi vor da libertatea lui Dinu Murguleț, sechestrat de ginere. „Scena dezgustătoare” a torturii vîrtejului e una din cele mai întunecate pagini ale romanului: „Fiecare om era legat de brațe și lipit cu spatele de trunchiul copacului. Un domn numai în cămașe, cu niște mustăți teribile, cu un chip buhav de beție, trecea un restei de corn între funie și copac și începea să se învîrtească. Pieptul și brațul nenorocitului chinuit pocneau. El urla de durere, pe cînd călăul său înjura ca un surugiu cerîndu-i să mărturisească adevărul”

Nici întîmplările acestea, nici altele, mai mărunte, dar alarmante n-au avut darul să trezească suspiciunea Lumina revine. Matei și Sașa se plimbă cu sania „pe pîrtia sclipitoare de zăpadă", ca într-un pastel de Alecsandri: „Totul părea așezat pentru o lungă viață, calmă, limpede căreia natura lor puțin expansivă îi dau o ușoară umbră de ideal"

Se remarcă lirismul unor descrieri (imaginea cîmpiei în diferite momente ale zilei), puterea de caracterizare a personajelor prin notații exacte și dialoguri adecvate, intuirea stării de spirit a colectivității (revolta țăranilor e sugestiv prezentă), precum și diversitatea tipurilor umane evocate Pe bună dreptate observa G Călinescu că „Latura cea mai originală a romanelor lui Duiliu Zamfirescu este intenția de a nota intimitatea dintre sufletele fine, clipele de extaz erotic[1]"

Între comentatorii avizați ai romanului distingem pe Mircea Zaciu D Păcurariu, Liviu Petrescu, Al Săndulescu, I Adam (O.M.)

1 G Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed a II-a, revăzută și adăugită ediție și prefață de Al Piru București Ed „Minerva", 1932, p 539

CĂRȚILE EDITURII „ORIENTUL LATIN"

ÎN STOCUL EDITURII.

1—*POEZII DE DRAGOSTE* —Antologie de lirică universală Cuprinde cele mai frumoase poezii din literaturile lumii, de la autorii antici și pînă azi, pe tematică erotică. (210 pagini; format de buzunar; preț 180 lei)

2—*BANCURI DIN IEPOCA ODIOSULUI* — Antologie ironică. Cuprinde cele mai populare anecdote și bancuri din perioada dictaturii ceaușiste. O lectură agreabilă, contra durerilor de cap (56 pagini; format de buzunar; preț 100 lei)

3 —*LIMBA ROMÂNĂ de Ovidiu Moceanu* — Compendiu de gramatică aplicată, pentru elevi. Volumul II — Sintaxa. (80 pagini; format de buzunar; preț 100 lei)

ÎN CURS DE APARIȚIE

1 —*LITERATURA ROMÂNĂ PENTRU BACALAUREAT*— ediția a-II-a revăzută și adăugită potrivit cu exigențele examenului de bacalaureat din acest an, precum și cu ultimele precizări din programa pentru examen (260 —300 pagini; format de buzunar)

2 *DICȚIONAR DE PROZA ROMÂNEASCA* – ediția a-III-a, copertă broșată Un instrument didactic deosebit de solicitat si de util în procesul de învățare și orientare în proza românească de la începuturi si pînă azi. (330 pagini; format de buzunar)

3 —*POEMELE SFINTE de Ion Itu*

O interpretare filosofică a baladelor **Miorița** si **Meșterul Manole** bazată pe analiza comparativă a izvoarelor literaturii clasice greco-latine a literaturii filosofice indo-europene si a literaturii patristice bizantine si r nânești (200 pagini, format de buzunar)

4 – *PĂRȚI ALESE DIN ISTORIA TRANSILVANIEI de George Barițiu*. Prima reeditare a monumentalei lucrări apărută cu 100 de ani în urmă Text fundamental pentru cunoașterea istoriei naționale românești si a istoriei generale a Transilvaniei Studiu introductiv de acad. Ștefan Pascu, Note de prof dr Florin Salvan (1 100 pagini, format 17/28)

ÎN PREGĂTIRE:

1 –*DICȚIONAR DE POEZIE ROMÂNEASCA* —editia a-II-a adăugită, copertă broșată O sinteză reprezentativă a interpretării poeziei române cuprinse în sistemul programei scolare de azi (360 pagini, format de buzunar)

2—*DICȚIONAR DE CRITICĂ LITERARĂ* — ediția I Prima încercare de sistemetizare într-un volum reprezentativ, a istoriei criticii literare românești. Dicționarul răspunde exigentelor programei didactice, începînd cu anul școlar 1993/1994 (350 pagini, format de buzunar; copertă brosată)

Scanned with OKEN Scanner

3—*PRIMII NOȘTRI POEȚI* *de Ion Itu.* O captivantă sinteză a creației marilor personalități din spațiul carpato-pontic preromân. Cuprinde monografii ale poeților—filozofi reprezentativi pentru cultura Estului european, de la homericul Linos pînă la Niceta de Remesiana, apostolul dacilor (250 pagini, format de buzunar)

4—*FOLCLOR ȘI LITERATURĂ CULTĂ* *de A. Gh. Olteanu.* Un studiu sistematic cu privire la raporturile tematice și stilistice dintre literatura populară și creațiile semnificative ale literaturii naționale culte (format de buzunar)

Pentru orice informații și comenzi, adresați-vă la.

Editura „Orientul Latin"

Str Maior Cranța nr.11
2200 — BRAȘOV
Tel. 092 172781

S.C. TIPOCART BRAȘOVIA S.A.
Comanda nr. 1045/1993

Scanned with OKEN Scanner